

作曲技术理论丛书

施咏康 著

管弦 乐队 配器法

人民音乐出版社 · 北京

目 录

上 篇 管弦乐队

序.....	(3)
第一章 管弦乐队中的弓弦乐器组.....	(4)
第一节 简单的弦乐四声部.....	(5)
第二节 弦乐四声部中的伴奏.....	(19)
第三节 弦乐组的和声.....	(31)
第四节 弦乐各声部多弦演奏.....	(33)
第五节 弦乐声部的细分.....	(38)
第六节 弦乐组的对位与模仿(副旋律).....	(45)
第七节 弦乐器独奏(Solo).....	(51)
第八节 弦乐器的演奏方法.....	(57)
第二章 管弦乐队中的木管乐器组.....	(59)
第一节 木管组的特点.....	(60)
第二节 单一音色与复合音色.....	(63)
第三节 和弦与双音.....	(64)
第四节 本节补遗 圆号加入木管组.....	(68)
第五节 木管组织体写法的几种简单类型.....	(71)
第六节 木管组多层结构.....	(80)
第七节 木管组线条式结构.....	(86)
第三章 管弦乐队中的铜管乐器组.....	(98)
第一节 铜管组的基本特点.....	(98)
第二节 铜管组的和弦组合.....	(100)

第三节 铜管组织体写法的基本特点·····	{ 104 }
-----------------------	---------

中 篇 管弦乐织体各因素

序·····	{ 127 }
--------	---------

第四章 管弦乐织体中的主要旋律 ·····	(128)
第一节 旋律的一般特点·····	(128)
第二节 旋律的色彩·····	(129)
第三节 和声性旋律·····	(130)
第四节 多层形式的旋律·····	(131)
第五节 为旋律选择乐器、布置音区·····	(134)
附录 1 哈哈图良舞剧《加雅涅》第一组曲中的《摇篮曲》总谱·····	(137)
附录 2 哈哈图良舞剧《加雅涅》第一组曲中的《少女之舞》总谱·····	(153)

第五章 乐队伴奏 ·····	(170)
第一节 乐队伴奏的样式·····	(171)
第二节 多种轮廓伴奏型的组合·····	(217)
第三节 乐队伴奏的处理·····	(220)

第六章 乐队踏板音 ·····	(242)
第一节 自身踏板音·····	(243)
第二节 延续的单声部踏板音·····	(244)
第三节 延续的多声部踏板音·····	(254)
第四节 动态踏板音·····	(264)
第五节 没有踏板音的乐队织体·····	(273)

第七章 管弦乐织体中的次要旋律——副旋律与补充旋律 ·····	(281)
第一节 对比的补充声部·····	(282)
第二节 有伴奏的模仿旋律·····	(289)
第三节 无伴奏的模仿声部·····	(301)
第四节 副旋律·····	(313)

第五节	线条性质的和声结构·····	(324)
第八章	管弦乐织体中的低音线·····	(334)
第一节	低声部进行的形式·····	(335)
第二节	低声部的处理方法·····	(360)
 下 篇 乐器组合的基本方法与形式 		
序	·····	(369)
第九章	乐器的重复与重叠·····	(370)
第一节	完整重复·····	(371)
第二节	非完整重复·····	(382)
第三节	花样重复·····	(386)
第十章	配器手法之一——节奏强调与结构强调·····	(393)
第一节	强调节奏点·····	(394)
第二节	某些强调的特殊手法·····	(415)
第十一章	配器手法之二——乐器转接·····	(444)
第十二章	配器手法之三——呼应、对答、回声·····	(491)
第一节	呼应结构·····	(492)
第二节	对答结构·····	(513)
第三节	回声结构·····	(533)
第十三章	乐队全奏·····	(538)
第一节	全奏的概念、目的、意义·····	(538)
第二节	全奏的结构·····	(540)
第三节	全奏的类型·····	(545)
后 记	·····	(604)

上 篇

管 弦 乐 队

序

管弦乐队由几十件构造不同、音色不同的乐器组成。这个庞大集体又因各自的性能、特点，再分为几个小单位——基本的乐器组，即弓弦乐器组、木管乐器组、铜管乐器组，它们是完整的管弦乐队中的固定成员。

这3个基本的乐器组各自都有独立性，当它们单独演奏时都是单一音色的乐队，当它们一起演奏时就是一个混合音色的乐队。每个乐器组之所以具有独立的意义，是因为它们表现在：

- (1) 有完整宽阔的乐队音域（有高音区、中音区、低音区）；
- (2) 有多种多样的演奏技术；
- (3) 有变化无穷的乐队色彩；
- (4) 有丰富细腻的音量幅度；
- (5) 有用之不尽的表现手段。

所以，我们应该把每个乐器组看成是一个完整的、音色相似的乐队，它们可以独奏（Solo）、齐奏（Soli）或者合奏（Tutti），组合在一起构成多音色的管弦乐队，或称为交响乐队。

除了这3个基本乐器组外，还有一组节奏性的打击乐器组和一组装饰性的色彩乐器组，这两组乐器在管弦乐队中一般不构成独立的乐器组（当然不排除设为独立的乐器组编制），但是由于管弦乐队中加进了这两组乐器中的某些乐器或全部乐器，使乐队的节奏、音响、色彩大大地加强与丰富起来。虽然这些乐器在管弦乐队中不是固定的成员，但也是不可缺少的乐器。另外，为了需要有时也可临时加进富有个性的民族乐器或民族打击乐器。

可以这么说，管弦乐队的表现能力是音乐众多表演形式中最丰富、最多样的。

第一章 管弦乐队中的弓弦乐器组

管弦乐队里的弓弦乐器组 (Archi) 由小提琴 (分第一小提琴与第二小提琴)、中提琴、大提琴、低音提琴组成, 它是乐队乐器数量最多的一个组 (有五十来件之多), 是整个管弦乐队的基础。

弦乐组的发音性质与演奏技术有如下特性: 音域宽广、音色统一、音响匀称、演奏敏捷 (小提琴尤为显著)、强弱变化细致、长时间演奏不易疲劳等特点。正是这些特点决定了弦乐组在管弦乐队中的基础地位。

从音乐作品中可以看到, 在自然音阶或半音阶上构成的各式各样的动机或音型、短句或长句, 通常都交给弦乐组演奏, 并且在整个作品中占据了大量篇幅。因为它能奏出如人声般优美柔润的音响, 使人久听不厌。我们可从以下 3 个方面得到证实:

(1) 如果从弦乐组的音响幅度来考察, 不难发现, 弦乐组在演奏 *pp* 的音乐时几乎可以做到如人们耳语一般; 而当它在演奏 *ff* 强度的音乐时所表现出的雄伟与庄严, 却又可与铜管乐器相匹敌, 且这种从 *pp* 到 *ff* 的力度变化可以在瞬息间完成。

(2) 如果从弦乐组的发音性质来考察, 也不难知晓, 它是那样接近人声, 在抒发人的内在感情时, 音响柔润动听、扣人心弦; 而在表达人们轻松愉快的情绪时, 却又表现出活泼、轻巧的个性。这种不同情绪之间的转变或不同色调之间的过渡, 弦乐组均能迅速而不费力地达到。

(3) 如果从弦乐组的演奏手法来考察, 我们会发现利用弓弦乐器的各种演奏方法来描绘大自然的景色或塑造各种形象性的乐队背景时, 其音响与色彩则又表现出优雅、洁净、透亮等特性。

管弦乐队里的弦乐组, 属于歌唱性的乐器, 擅长于表现抒情性的音乐, 它的基本特点就是表情。当然, 并不排斥表现技巧性的或描写性的音乐, 对于这种性质的音乐, 弦乐组也能十分胜任, 而且非常有效果。

从以上几点表明, 弦乐组的音响可塑性有很大的伸缩幅度。古往今来许多作曲家, 充分运用弦乐组的一切可能, 作为自己写作管弦乐队总谱的基础。

但也应该指出, 由于弦乐组各乐器音质上大致相同, 音响色彩匀称统一, 因此它们

相互间的对比就不那么明显。当弦乐组单独演奏时，其变化要比与其他各组混合演奏时少得多，因而为求得弦乐组的变化，往往需要通过声部之间节奏、音区或写法的对比来达到。

第一节 简单的弦乐四声部

1. 类似四声部合唱曲的写作一样，四声部弦乐写作是其基本的格式。

正常情况下，声部按照乐器的尺寸，顺序排列。第一小提琴在最上面，演奏旋律声部；接着是第二小提琴和中提琴，担任伴奏织体；最下面的两个声部是大提琴和低音提琴（通常重复低音提琴声部或部分重复大提琴声部），担任伴奏的低音（或叫低声部），它是和声的基础。（弦乐组由4种乐器组成，通常就称为弦乐四声部）

例1-1是一段典型的弦乐四声部写法。

第一小提琴演奏旋律，中提琴演奏伴奏音型，第二小提琴演奏和声长音，大提琴演奏和声的低音。在第3、4小节与第7、8小节的旋律中，作者采用了和声性的三度音程结构，因而伴奏音型就向下面声部顺移，此时由低音提琴进入演奏低声部，这时弦乐由四声部转为五声部。同时，由于低音提琴的加入，音响趋向于浓厚，每乐句末尾音响都较前面丰满。（见例1-1）

例1-2是一段在平稳和弦伴奏下的弦乐四声部结构。

第二小提琴与中提琴用分奏（div.）演奏相同的三度音程，其目的仅仅为使发音更加融洽（演奏者的座席关系），这是慢板的开头，要求音乐非常深情。当主题再出现时，音响加强，用分奏演奏就不必要了；后面第一大提琴运用发音较紧张的高音弦来重复第一小提琴发音较浓厚的低音弦共同演奏旋律，使主题更加深沉；低音提琴同度重复第二大提琴，这是为了要获得音响的平衡，因为大提琴声部减弱了。（见例1-2）

接着一例是和声性的弦乐五声部。

低音提琴作为一个独立声部构成弦乐五重奏，由于5个声部采用相同的弓法与流畅的声部进行，它的音响相当融洽。请读者注意连弓的长度：前句力度为 **p**，用两拍一弓，后句力度变为 **pp** 时改用四拍一弓。（见例1-3）

2. 在混合音色乐队里，弦乐四声部结构一般不会长时间地演奏，常常当音响起伏的时候，为使音乐有发展，通常逐渐加入管乐器重复，但是弦乐四声部结构仍然是基础，管乐声部只是叠加在弦乐上润色而已。这样，乐队的色调起了变化，音响随着色调的变化而起伏、波动。

例 1-1

Andantino (♩ = 92)

普罗科菲耶夫：《彼得与狼》

VI. I *p* *mf*

VI. II *p* *mf*

Vle. *p* *mf*

Vc. *p* *mf*

Cb. *mf*

dim.

dim.

dim.

dim.

mf dim.

寺《黄鹤的

7

例 1-3

Andante doloroso (♩ = 50)

格里格：管弦乐《培尔·金特》第一组曲 (Ⅱ)

Violini I.
(con sordini). *p*

Violini II.
(con sordini). *p*

Viola
(con sordini). *p*

Violoncelli
(con sordini). *p*

Bassi *p*

pp

pp

pp

pp

pp

pp

The image displays a musical score for a string ensemble, specifically a string quartet. The top system consists of five staves: Violini I. (con sordini), Violini II. (con sordini), Viola (con sordini), Violoncelli (con sordini), and Bassi. The tempo is marked 'Andante doloroso' with a quarter note equal to 50 beats per minute. The key signature is one sharp (F#). The first system of music is marked with a dynamic of 'p' (piano). The second system, separated by a double bar line, consists of five staves, each beginning with a 'V' (Violino) and a dynamic of 'pp' (pianissimo). The music is written in a common time signature (C) and features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some measures containing rests.

例1-4是很典型的写法。前4小节是带低声部模仿的弦乐四声部结构；第二个4小节在渐强的“点子”处，为使其突出而用大管重复中提琴声部片段，改变其一瞬间的和声色彩；中提琴的模仿声部由于分部使音响有所减弱，为了平衡与凸出而采用一支单簧管同度重复叠加；第三个4小节是一段渐强的写法，木管乐器在弦乐四声部上全部覆盖了一层，长笛的运用使乐队色彩明朗起来，但是，整个12小节音乐的基础仍然是弦乐四声部结构。（见例1-4）

3. 在弦乐组用相同节奏的平行三和弦进行，发音特别融洽而统一。

平行三和弦结构通常采用密集的和声排列。在下面列举的例子中，由于低音提琴与大提琴构成八度演奏低声部，因而低声部与上方平行三声部的结合，其发音相当平衡，并由于音区随着渐强向两头伸展开去，音响富于戏剧性。（见例1-5）

4. 在弦乐四声部写法中，如何使用低音提琴，也即如何安排低音，常常能影响弦乐组的音响性质。

通常，低音提琴以八度或同度重复大提琴，可以用拉奏（arco），也可以用拨奏（pizz.）。

当乐队音响较为浑厚时，用低音提琴八度拉奏重复大提琴的低音往往是必要的，但在音乐性格较为轻快的段落中，低音提琴长时间地重复大提琴就有些多余了，有时甚至是有害的。此时，过重的低音可能严重损伤音乐的性格与音响的平衡。

如果为使音响有点弹性，或加强节奏的“点子”，可采用低音提琴的拨奏，重复大提琴拍子上的骨干音（八度或同度），这种重复方式在管弦乐队总谱中屡见不鲜。

另外，低音提琴不要无休止地演奏，应考虑使它经常停顿，不仅对音响起伏，而且对音乐的发展都有积极的作用。如下例埃尔加的《弦乐小夜曲》，当上方三声部渐强进行到一个高点时（第4、8、11小节），才加入由低音提琴与大提琴构成的长时值的八度低音。或相反，从强奏起渐弱到弱奏的写法中，大提琴加低音提琴与上方声部同时奏出，然后低音提琴休止。有时低音提琴仅用在乐句的结束处，以加强终止感。（见例1-6）

当低音提琴单独成为一个声部演奏较低音区的旋律时，听起来会有点枯燥无味，孤单无援，特别当它远离上面声部时，这种感觉尤为严重，首先发音不稳定，其次对整个和声不仅没有支持，可能还非常有害，使和声音响不集中。这时需要将大提琴分成两部，第一部保持自己原有的职能，第二部重复低音提琴（八度或同度），使低音提琴得到支持。

一般说，轻快而活跃的音乐，优美而柔和的音响，常常要非常适当地处理低声部的写法，例如短促低音。下面略举几例这样的片段加以说明。

舞曲类音乐。这类音乐通常要求节奏鲜明，音响轻巧。因此太重、太浓的配器，长时值的低音都是不适当的。下例《瑶族舞曲》段落中，低音提琴与大提琴组合成跳跃的

例 1-4

弗兰克：《d 小调交响曲》(I)

Allegro non troppo

Cl. I. *p*

Fag. *p*

VI. I. *a tempo* **390** *molto cantabile*

VI. II. *dolce sostenuto*

Vle. *div.* *dolce sostenuto*

Vc. *dolce sostenuto*

400

Fl. I. *p* *cresc.* *p*

Ob. *p* *cresc.* *p*

Cor. angl. *p* *cresc.* *p*

Cl. *a2* *cresc.* *p*

Fag. *a2* *cresc.* *p*

Cor.(F) *1, II* *p* *cresc.* *p*

VI. I *cresc.* *p*

VI. II *cresc.* *p*

Vle. *unis.* *cresc.* *p*

Vc. *cresc.* *p*

Cb. *dolce* *cresc.* *p*

柴科夫斯基：弦乐队《小夜曲》(Ⅲ)

12

例 1-6

Allegro piacevole (♩ = 96) 埃尔加：弦乐队《小夜曲》(I)

The musical score is for the string section of Elgar's Nocturne, first movement. It is in 6/8 time with a tempo of 96 beats per minute. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, and Contrabassi. The second system continues the parts for Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, and Contrabassi. The score includes various dynamic markings such as *p* (piano), *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), *sf* (sforzando), and *dim.* (diminuendo). It also features performance instructions like *div.* (divisi) and *unis.* (unison). The music is characterized by flowing, lyrical lines with frequent use of slurs and phrasing marks.

节奏，并运用拨弦音，造成轻盈、柔和的音响。第二小提琴的分奏和弦伴奏用两支单簧管重复，这是为了平衡和使中声部的和声较饱满。（见例 1-7）

例 1-7

Andante

刘铁山、茅沅：管弦乐《瑶族舞曲》

把低声部长时值的音写成跳跃式节奏型或其他动态音型（活动音型），往往可使低音分量减轻，这也是配器时常用的手法。在下面《胡桃夹子》组曲中的《阿拉伯舞曲》就是这种例子。这是一首抒情而优美的乐曲。三度结构的旋律本身就具有和声效果，加上很轻的单簧管长音，衬托着跳动的节奏型，使跳动节奏的音响得到粘连的效果。（见例 1-8）

在交响诗《塔索》的片段里，作者要描写这位意大利爱国诗人塔索乐观的一面，音乐体现了活泼、愉快的性格。因此，音响不能太重、太浓，所以低声部采用大提琴间歇型的流动音型，填入旋律延长音处，加上低音提琴强拍上有弹力的拨奏音响，使音乐活跃起来。注意在每乐句结束处，低音提琴改用拉奏，这样，使得乐句之间音响有起伏，有对比。（见例 1-9）

从以上这些例子可以看出，正常的弦乐四声部写法，旋律通常在第一小提琴或第二小提琴，从低音区到高音区都有良好的效果。在低音区演奏旋律，音响更为深厚，但色调较暗淡；在高音区演奏旋律则非常明朗，但音响不及低音区饱满。

例 1-8

柴科夫斯基：管弦乐《胡桃夹子》组曲（V）

Commodo (♩ = 144)

20

Cl.

p

T-no

(col un dito)

pp

con sordini

pp molto express.

più f

s

VI.

con sordini

pp molto express.

più f

s

II

con sord.

Vle.

con sord.

Vc.

p

pp

cresc.

mp

s

pp

cresc.

mp

s

30

C. i.

Cl.

I.

Fag.

II.

T-no

I

VI.

II

Vle.

Vc.

pp

p

p

p

旋律除了位于上声部外，也可以位于中声部或低声部。

旋律在中声部 位于中声部的旋律常由中提琴演奏，但中提琴的音色稍带鼻音，宜奏有特性的句子。一般说，中声部的旋律不大容易突显出来，因为和声声部（伴奏音型）可能在它的上方，会把它掩盖掉。因此常常需要用其他乐器加以支持，用管乐器低音区的支持效果最好，例如用单簧管、大管、圆号等。

旋律在低声部 位于低声部的旋律常由大提琴或大提琴与低音提琴一起同度或八度演奏。这时，它不仅是旋律，也是流动的低音，具有双重含义。

由弦乐器演奏的旋律，除了一个乐器声部外，也可用两个、三个或四个乐器声部，这些声部可以同度、八度或双八度重复，这时旋律就被加强了。这种被称为大齐奏的手法在配器上有很大的意义，通常为了突出主题——特写，有时为了加强旋律的厚度。

上述四声部织体写法在弓弦乐器组是最基本的，因此也使用得最多。

当然，违反这种常规的写法也很多见，如为了某种艺术构思而经常违反正常的乐器排列法，造成声部交错，使发音较低的乐器位于发音较高的乐器之上，或反之，以此强调某个乐器、某根弦上的特有音色，例如，当中提琴声部高于小提琴时，使中提琴原来音量不大的、带鼻音的音色得到了改善，发音变得紧张而有表现力了，并有管乐器的音色特点。

大提琴声部高于小提琴更为常见，因为大提琴 A 弦的音色非常富有个性，而且表情能力极强。

例 1-9

Allegro con molto brio

李斯特：交响诗《塔索》

The musical score for Example 1-9 is for the piece 'Tasso' by Franz Liszt. It is in 2/4 time and marked 'Allegro con molto brio'. The score shows five staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The Violoncello and Contrabasso staves play a melody in the lower register, with the Violoncello playing pizzicato (Pizz.) and the Contrabasso playing arco. The Violin I and Violin II staves play a melody in the upper register, with the Violin I playing p and the Violin II playing p. The Viola staff plays a melody in the middle register, with the Viola playing p. The score is in G major and features a melody in the Violoncello and Contrabasso staves, with the Violoncello playing pizzicato and the Contrabasso playing arco.



First system of a musical score for a string quartet. It consists of five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The Violin I and II parts feature triplet eighth notes. The Viola part has a long, sustained note. The Violoncello part has a triplet eighth note and a sixteenth note. The Double Bass part has a triplet eighth note and a sixteenth note. The system includes dynamic markings like *Pizz.* and *arco*, and articulation marks like accents and slurs.



Second system of the musical score. It continues the string quartet arrangement. The Violin I and II parts have triplet eighth notes. The Viola part has a long, sustained note. The Violoncello part has a triplet eighth note and a sixteenth note. The Double Bass part has a triplet eighth note and a sixteenth note. The system includes dynamic markings like *Pizz.* and *arco*, and articulation marks like accents and slurs.

Ob.

Cl. (Bb)

Fag.

Cor. (G)

Vl. I

Vl. II

Vle.

Vc.

Cb.

p

mf

f

p

arco

Pizz.

第二节 弦乐四声部中的伴奏

伴奏，顾名思义是处于次要的、陪伴的地位，突出一个“伴”字，不能盖过旋律，然而又不能忽视伴奏的表现性，它往往是塑造音乐形象的重要手段，特别是造型性的音乐形象。

伴奏与旋律的关系，犹如绿叶与红花，没有绿叶的陪衬，红花美中不足，旋律如果没有伴奏衬托，优美的旋律也会显得孤单。因此，伴奏也需像旋律一样有生气，才能引起听众的共鸣，给听众留下深刻的印象。

我们在前面曾提到，弦乐组由于音色的基本一致、音响的协调，使相互间的对比程度大大降低。为获得弦乐组相互间有较明显的对比，伴奏与旋律必须采用不同的节奏、

不同的音区、不同的写法（即不同的织体形态）。当然，也有这种情况，伴奏仅仅作作为旋律的和声衬托与支持，不要求两者有对比，或两者都突出，这时旋律与伴奏的关系好像鱼儿在水中。

伴奏的样式，织体的组织，常常直接影响到整个音乐情绪的统一性，以及音响的一致性。因此，配器时不能忽略伴奏与旋律的关系。

伴奏的组成直接关系到节奏的运用，通过节奏的组合，可以构成各种类型的伴奏样式，而每一种伴奏样式又都与一定的形象或情绪相联系。同样的伴奏，由于配器形式与乐器安排的不同，可以得到完全两样的效果，甚至是相反的效果。

伴奏样式大致可以归纳为以下几种基本类型：

（1）合唱式伴奏 伴奏样式与织体写法同四声部合唱相似（用 arco 弓法演奏），伴奏声部的节奏与旋律声部的节奏基本一致，是和声性进行，伴奏与旋律糅合为一体，互相不能分出，伴奏和声衬托着旋律进行。（参见例 1-3）

（2）柱式和弦型伴奏 伴奏样式较简单，由单独和弦构成，像一根根柱子。这种伴奏的节奏感较强，往往都在正拍上出现，有点像打拍子。若运用在后半拍，更具动荡感，是一种动态节奏。

下举两个典型的柱式和弦伴奏的例子。前例《塞维利亚的理发师》序曲的伴奏，是由第二小提琴与大提琴（低音提琴八度重复大提琴）在正拍上出现的短促柱式和弦，并按开放的和声位置排列，其节奏富于弹性。这种快速、振奋的节奏有力地衬托出了主题的欢乐情绪。

后例是《培尔·金特》第二组曲中《阿拉伯舞曲》的中部，它的伴奏由第二小提琴与中提琴用分部写法构成的拨奏和弦，在后半拍有规律地出现。由于旋律采用八度形式，所以伴奏就运用两层写法（第二小提琴奏上层，中提琴奏下层），都用分奏，音响十分平衡。大提琴演奏的对位声部，虽然同在弦乐组，但因运用不同的节奏，所以线条也很清楚。以这种弱起轻快的拨弦伴奏形式，衬托着优雅安静的抒情旋律，也是相当普遍的一种配器方法。

对下面（例 1-10、例 1-11）这两个谱例在配器上作一比较，后例较前例在配法上更复杂些、更多样些，因而也更丰富些。

（3）音型式伴奏 所谓音型，即若干个音以某种形状排列，构成音列线条或音列短句。这是一种动态伴奏，形式非常多样，有在音阶上构成的旋律式音型伴奏，也有在分解和弦上构成的和声式音型伴奏，如果用组合方法构成的音型伴奏，则更是层出不穷、效果各异。

音型伴奏分布的音区一般较窄，偶然也能见到音型伴奏位于较宽的音区。

在描写性的音乐作品中，如音诗、音画等，音型用得非常别致，这时我们会见到运

例 1-10

罗西尼：歌剧《塞维利亚理发师》序曲

Allegro vivace

Fl.
picc.

VI.

Vla.

Vc.
e Kb.

Fl.
picc.

VI.

Vla.

Vc.
e Kb.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

VI I.

Vc.
e Kb.

Bassi

例 1-11

Allegretto vivace (♩ = 132)

格里格：管弦乐《培尔·金特》第二组曲（Ⅱ）

G

Viol. I *div.* *arco* *p*

Viol. II *div.* *pizz.* *p*

Viole. *div.* *pizz.* *p*

V. Celli. *arco* *p*

Bassi. *div.* *pizz.* *p*

Triangolo *p*

H

poco rit. *a tempo*

poco rit. *a tempo*

poco rit. *a tempo*

poco rit. *a tempo*

poco rit. *a tempo*

poco rit. *a tempo*

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

poco rit. *a tempo*

用组合的形式,而这些组合音型伴奏特别富有创造性与个性。

为了说明音型伴奏的多样性,这里稍多举几个例子。例 1-12 是一段柔和而抒情的音乐。流动的和声音型伴奏(即分解和弦)在第一小提琴,有和声陪衬的旋律在第二小提琴,这两种因素都在同一音区,又都是同一音色,使音响非常黏糊,旋律的鲜明性受到一定影响,所以作者用大提琴 A 弦有特点的音色加以同度重复(大提琴音色占了首位),使这段音乐的旋律变得十分清晰而饱满。

顺便提一句,两个乐句之间由低音提琴与大管演奏的对位声部(引子动机)是一种段落的衔接,不使两乐句之间有停顿之感觉。这里还突出了音区的对比。(见例 1-12)

下面这段音乐的旋律由英国管奏出,伴奏由弦乐四声部担任,由于完全不同的音色,相互间的对比非常强烈。整段音乐用一个主和弦伴奏(由于声部流动,这里连续间隔出现经过的 VI 级六和弦)。把这个和弦拆开,赋予独立的意义,如:第一小提琴演奏的音型因其节奏较为鲜明而具有副旋律的含义;中提琴第一声部是节奏音型,较第一小提琴缓慢、平庸;其他声部都奏长音,它们组合成一个有形象的伴奏。请注意第二小提琴与中提琴第二声部的八度长音,当独奏英国管进入时就休止了,而在句末再次加入,因为抒情而悠缓的旋律本身也含有持续音的性质。

其次,也许是更为重要的,即长音的休止与再进入穿插在独奏乐器之间,使音响有起伏。为了使伴奏声部的音响不致太稠密,英国管进入后长音即休止(因为英国管具有带鼻音的和稍粗野的性质之故)。管弦乐色彩的变化与音响的发展往往就在乐句转换处,使人察觉不到内在的变化。(见例 1-13)

接着一例(例 1-14)也是和声音型伴奏,由大提琴分部轮流演奏两小节一个单位的和声音型,中提琴拨奏是另一节奏的旋律音型,它重复大提琴声部的骨干音而形成,两者相结合,组成一个节奏清晰、进行平稳的伴奏音型。低音提琴的拨奏强调音型单位的逻辑重音。如果没有大管的长音衬托,这样的音型,其音响是不够饱满的,所以往往还需要用踏板音给以支持。这样,音型伴奏中便经常出现动态伴奏与静态伴奏的结合。(见例 1-14)

在例 1-15 里也有类似情况,只是写法较前例复杂,旋律与伴奏音型分布在较宽的音区,这样,它们就产生了“悬空”之感,音响有些分离,这是因为两者相距太远之故,当遇到这种情况时,还需要通过媒介和弦(持续和弦)把两者糅合在一起。

在第 6 至第 9 小节,当旋律移向乐队低音区向音型靠拢时,“悬空”感消失,持续和弦也就停止,接以一支单簧管演奏卡农,到第 10 小节重新又回到原来的样式,配器也类同。(见例 1-15)

接下去我们将看到音型伴奏采用比较复杂的织体组合形式。这种组合形式是色彩性、描写性的乐队背景所常采用的配器方法。它们往往运用各种节奏型、各种织体要素和各

例 1-12

李斯特：交响诗《序曲》

L'istesso tempo

p dolce (agualmente)

p cantando

mf

mf express. cantando

Pizz. p

a 2

p

arco

Pizz.

Poco rall.

Poco rall.

例 1-13

利亚多夫：管弦乐音诗《基基莫拉》

Adagio (♩ = 54)

C.ingl. *p dolce*

Violini I *con sordini div. pp*

Violini II *6 Violini con sordini pp*

Viole *con sordini div. pp*

Violoncelli *con sordini div. pp*

Contrabassi *pp*

dim.

unis. is.

例 1-14

萨博：交响曲《纪念》(V)

Allegro vivace (Tempo di Valse)

The musical score is for a section of a symphony, marked "Allegro vivace (Tempo di Valse)". It is written for a full orchestra. The instruments and their parts are as follows:

- Fagotti (I and II):** Both parts are in the bass clef, 3/4 time. They play a melodic line starting with a half note, followed by quarter notes. The first measure has a *pp* marking.
- Violini I and II:** Both parts are in the treble clef, 3/4 time. They play a melodic line starting with a half note, followed by quarter notes. The first measure has a *pp* marking.
- Viole:** The part is in the alto clef, 3/4 time. It starts with a *pizz.* (pizzicato) marking and plays a rhythmic pattern of eighth notes. The first measure has a *pp* marking.
- Violoncelli divisi:** The part is in the bass clef, 3/4 time. It plays a rhythmic pattern of eighth notes. The first measure has a *pp* marking.
- Contrabassi:** The part is in the bass clef, 3/4 time. It plays a rhythmic pattern of eighth notes. The first measure has a *pp* marking.

The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 to 4, and the second system covers measures 5 to 8. The tempo marking "Allegro vivace (Tempo di Valse)" is repeated at the beginning of each system.

例 1-15

弗朗克：《d 小调交响曲》（Ⅲ）

140 L'istesso tempo

Fl.

Ob.

i. cor.

Cl.

Cl. b.

Fag.

Cor. I

Cor. II

Arpa

Vl. I

Vl. II

Vlc.

Vc.

Cb.

pp

ppp

ppp

ppp

Cl. *dolce express.*

Fag.

VI. I

VI. II *div.*

Vle. *dolce express.*

Vc. *div.* *pizz.* *mf*

Cb.

150

Cl. *pp*

Cl. b. *pp*

Cor. *pp*

Hn. *pp*

VI. I *ppp*

VI. II *tutti*

Vle.

Vc. *arco unis.* *ppp*

Cb.

种演奏方法相组合,来完成某个较完整而独立的伴奏结构。这类结构的伴奏形式为近现代作曲家所常用,其音响鲜明,乐队色彩瑰丽,能引起听众的注意。

组合的伴奏结构要求各个小单位本身具有完整性、统一性、对比性,尤其在节奏上要求连贯而舒服,要求节奏有一定的流畅性与规律性。当然,无原则的随意凑合,或各种材料的堆砌,都不会有好的结果。组合结构要求作者精心的设计、细致的安排、丰富的想象,才能达到预期的效果。

请看例 1-16 的伴奏型,采用两小节一个组合单位,并有一条上行波浪式的起伏线:独奏弦乐器(第一小提琴、第二小提琴、中提琴)组成和声色彩,拨奏小提琴(第一和第二齐奏声部)给予重音点的弹性与动力,拨奏大提琴是音的起伏,钢琴从下向上的琶音强化了它的弹性与色彩,中提琴第二声部与大提琴第二声部用拉奏为使音响不致太干涩而作为和声的基础。各乐器的先后出音形成节奏交错与音响起落: 

这段组合形式的伴奏结构,具有神秘的色彩与幻想的效果。(见例 1-16)

(4) 节奏型伴奏 伴奏样式较单纯,主要表现为节奏特征,这种节奏的伴奏发音特别清晰,一般以和弦为基础,在各类和弦基础上构成各种节奏花样,有时也以没有和声的单线条节奏出现。这类伴奏样式由于节奏的强调与突出,在各种舞曲、进行曲一类乐曲中用得较多,可以用拉奏,也可以用拨奏。在舞曲中其节奏型如果采用拨奏更具有轻快、活泼的性格。

如下例《培尔·金特》组曲中《阿尼特拉舞曲》就是一首玛祖卡性质的乐曲,重拍非常明显,伴奏纯系和弦节奏:



这种稍快速的跳跃节奏是玛祖卡舞曲的基本特征。

在《阿尼特拉舞曲》中我们看到节奏鲜明而突出,音乐轻快而优美,后半句的旋律写法改用拨奏,以造成对比,使拉奏的主题再现时音色有一种新鲜感。从这一小段的写法中,可以看到一条配器原则,即不论是乐句或是乐段,或更大的段落,如果在它的结尾处,配器若能给以色彩上的对比,可避免其静止感,从而推动音乐向前发展。(见例 1-17)

例 1-16

法利亚：管弦乐《魔法师与爱情》(X)

Flauto
 2 Clarinetti (A)
 2 Corni (F)
 Piano
 Voce
 Violini I
 Violini II
 viole
 Violoncelli
 Contrabassi

例 1-17

格里格：管弦乐《培尔·金特》第一组曲（Ⅲ）

Tempo di Mazurka (♩ = 160)

VI. I
con sord.
pp
pizz.

VI. II
con sord.
pizz.

Vle.
senza sord.
f

Vc. I
senza sord.
pp
pizz.

Vc. II
pizz.

Cb.
pizz.

Triangolo

朱践耳的《节日序曲》中的一个片段,通过各乐器声部组合而构成的和弦节奏型伴奏,具有锣鼓点子的效果,也是舞蹈性的节奏,这样的伴奏运用弦乐器快速跳弓演奏是合适的,再加上小鼓的节奏重复(这种重复方式在乐队配器中也是常见而有效果的),使本来已很有弹性的弦乐音型更富于节奏感。

请注意弦乐器组成的伴奏是同和弦反复,但作者采用了拆散、跳进的手法组成音型,使发音具有很大的紧张度,中提琴运用带一空弦音的双弦演奏,更增加了强烈的振动。(见例 1-18)

第三节 弦乐组的和声

弦乐组的和声是指各乐器声部相互间音的结合而构成的和弦,非指乐器多弦演奏。管弦乐队的和声结合,即使在弦乐组都要求有一个良好的音响效果。不同乐器的结合,如不注意必然会引起发音不平衡、音色不统一现象,使和声结合不能糅合成一个整体。但在弦乐组这一问题并不显著,一般说比较容易得到解决,就是曾在前面已经谈到的,弦乐组相互间音色的相对统一与一致,音响的相对柔和与匀称。并由于在完整乐队里弦乐各声部的人数是按一定比例组成的,当然这一比例是按平衡的原则来安排的,这种特点给弦乐和声结合与写法带来诸多方便。

例 1-18

朱践耳：管弦乐《节日序曲》

Allegro con brio (♩ = 160)

Fl. *a2* *mf*

Cl. (Bb) *a2* *mf*

T-ro

VI. I *staccato* *mp*

VI. II *staccato* *mp*

Vle. *staccato* *mp*

Vc. *mp*

Cb. *mp*

但是,当乐队里弦乐器人数的比例不协调、不是按正常的比例关系组成时,配器者就需要创造性地工作,按平衡的原则来考虑乐器结合。即使乐器比例是完整的弦乐组,当某个弦乐声部运用分部演奏时,人数将大大减少,在和声结合时就要求配器者特殊处理。例如另外一个声部也分部,只用其中第一声部,第二声部休止;又如3个声部的和声,可用第二小提琴(或第一小提琴)分部加中提琴相结合演奏,因为中提琴一般说较弱,又处于内声部;或者运用声部交错方法等。

总之,弦乐组在演奏和声时,如果按人声四声部合唱的规律来写,那么一般说总能获得较良好的音响效果。即使这样,仍要处处注意它的发音是否均衡,虽然短时值的和弦结合不易察觉出来,而长时值的和弦结合则会失去音的均势。

弦乐组的和声位置 任何密集位置与开放位置的和声结合都能产生良好的和声效果,并有很大的表现力。然而这两种和声位置的发音效果截然不同,密集位置的和声发音丰满、结实,有很大的内在力度;开放位置的和声发音平坦、明朗。

不仅如此,这两种和声位置用不同的力度演奏,还能获得不同的和声色彩。密集位置的和声在强奏时发音非常紧张,具有很大的戏剧性效果,如果再同时运用特殊的演奏法,例如碎弓演奏,更能使人联想起悲壮、粗野的戏剧性场面;但是碎弓在弱奏时却给人留下神秘、惶恐的不安感。开放位置的和声在强奏时发音有庄重、雄伟的性格,在弱奏时有安详、明亮的轻快感。

另外,弦乐组在运用延长的和弦结合中,同功能织体声部间如果大于开放位置的音程距离,会失去音响的饱满性,使远离的声部显得“孤单”与“空虚”,一般说,这时需要增加和弦音,把远离的空间填满。只有在不同功能的织体间才允许声部间远离的现象。

为填满长时值和弦中空缺的音:一可以采用双弦奏法,但双弦演奏一般只用在强奏处(当然,强奏的双弦也可改为分奏,但其音响色彩不一样);二可以采用分部奏法(div.),强奏与弱奏都极其有效果,在弱奏时一般必须用分部演奏,因为双弦奏法在弱奏时发音不够理想。

各种和声结合在本书各个章节中都能信手找到,为节省篇幅,这里不一一列举,读者应随时注意乐队中和声的运用。

第四节 弦乐各声部多弦演奏

多弦演奏是弦乐组所固有的演奏特点。

多弦演奏可以分双弦演奏(双音)、三弦演奏(三音和弦)、四弦演奏(四音和弦)

3种。这些演奏方法能发出强有力的、光辉的音响，能获得戏剧性的效果。它具有鲜明的节奏与重音。但应注意，三弦奏法及四弦奏法应在没有升降记号或升降记号较少的调里运用，而且乐曲的速度不宜太快，不然会增加演奏困难和使发音不准，唯有从容不迫地演奏，发音才会结实、饱满。

多弦演奏如果包含1至2根空弦音，则发音更响亮。因为空弦音的多寡对和弦的明亮度、演奏的难易度均有很大的关系。

一般说来，多弦奏法用开放的和声位置较容易演奏，发音也较好。密集位置的多弦奏法如果没有空弦音，最好避免使用。

多弦奏法的音区，也不宜太高（即把位不要太高）。多弦奏法音区愈高发音愈不准，音色愈干涩，即使有空弦音也不例外，然而，有一根空弦的、较高音区的双音却能得到较好的效果。对配器者来说，获得良好的乐队音响与纯净的音色十分重要，甚至可说是首要的。

在采用三弦或四弦奏法时，首要考虑的是演奏的方便，至于声部进行、和声关系、甚至音响平衡都是次要的，主要注意力集中在单个和弦的运用上。

如果有几个声部同时采用多弦演奏时，可运用交错的排列法。这样可得到密集位置的和弦，使发音融合得更紧密：



多弦奏法可用 arco 演奏，也可用 pizz. 演奏，用 arco 发音强劲，用 pizz. 节奏清晰。

应该提醒读者，乐队里的低音提琴不采用三弦、四弦奏法，双弦也只是偶尔用用，并不常见。

多弦演奏常常用在以下这些场合：

(1) 填补空缺 通常当和弦的总的音区布置得较宽时，会出现和弦音相互间的音程距离过远。为填满各声部之间音的空缺，这时往往采用双弦演奏，并用“*f*”的力度。双弦演奏在各类总谱中随处可见，作曲家用这一方法来扩大和弦的宽度，以获得饱满而有生机的和声效果。

如下例，音区布置较宽，运用双弦演奏后，使较宽音区的和声音都被填满。因此，这段音乐的和声效果特别结实、饱满。（见例1-19）

例 1-19

Allegro moderato (♩ = 84)

柴科夫斯基：弦乐队《小夜曲》(I)

The musical score is arranged in five staves, labeled VI. I, VI. II, Vle., Vc., and Cb. from top to bottom. The tempo is marked 'Allegro moderato' with a quarter note equal to 84 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into three systems by double bar lines with repeat dots. The first system includes dynamics *f* and *pizz.* (pizzicato). The second system includes *cresc.* (crescendo) and *arco* (arco). The third system includes *ff* (fortissimo). The notation includes various note values, rests, slurs, and accents.

(2) 节奏重音 通常节奏强烈的音乐或某些全奏的段落, 需要有其他乐器在重拍上予以强调(重复), 以得到节奏上的支持, 加重其分量, 取得清晰的节奏点, 这样才能获得光辉有力的音响或戏剧性的效果。这是一种非常有效果的配器方法, 常常用这种方法来强调逻辑重音或重拍。关于节奏重音的原则, 或称强调的原则, 我们将在后面有关章节细述。

下例贺绿汀的《晚会》, 结束前的 5 个小节, 是整个乐队全奏, 音响强烈(这里只摘录其弦乐组, 因弦乐组织体各因素较完全, 所以省略其他各组)。例中弦乐器拉奏的和弦音都有 1 至 2 根空弦, 发音特别响亮、光辉, 重拍突出:

例 1-20

Allegretto con giocoso

贺绿汀: 管弦乐《晚会》

(3) 强烈共鸣 某些和声饱满、音响浓厚的段落, 特别在强奏的时候, 需要有剧烈的振动, 因此运用多弦演奏, 可以加强其戏剧性效果。

在西贝柳斯《C 大调弦乐浪漫曲》中, 由于仅有 5 个声部, 而旋律又占去了两个声部, 为求得音响的发展, 只好运用双弦、三弦演奏, 并且不断改变织体写法, 以达到乐曲的高潮。(见例 1-21)

(4) 特殊效果 近代许多作曲家在自己的作品中常常运用弦乐器的拨奏(pizz.)来模仿民间弹拨乐器的效果, 如模仿吉他、曼多林、冬不拉、琵琶等。因为这些民间乐器演奏时通常用几根弦同时弹拨, 所以用弦乐器模仿时就采用多弦演奏。

我们列举一首特殊的例子。下例演奏时演奏者把琴放在怀里(第一、二小提琴, 中提琴), 用上下(即左右)两个方向来回拨奏, 模仿新疆的民间弹拨乐器效果。这种怀抱演奏方式指法不能太复杂, 织体也不能有过多的变化, 不然演奏就会有困难。这里 8

例 1-21

Andante

西贝柳斯：弦乐队《浪漫曲》Op.42

The musical score for Example 1-21 is a string quartet arrangement of Sibelius's 'Romance' Op. 42. It is in 3/4 time and marked 'Andante'. The score consists of two systems of five staves each, representing Violin I (I.), Violin II (II.), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

First System: The first measure of each staff is marked with a crescendo hairpin and the text 'cresc. molto'. The second measure is marked with a piano (p) dynamic. The staves contain various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Second System: The first measure of each staff is marked with a fortissimo (ff) dynamic. The second measure is marked with a decrescendo hairpin and the text 'dim.'. The staves contain various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

小节音乐仅用一个和弦，而且绝大部分是空弦音。（见例 1-22）

当然，一般用拨奏模仿民间弹拨乐器时，琴并不离开原来的持琴位置。

多弦奏法在乐队作品中用得很普遍，写法也是多种多样的，目的也各不相同。上面归纳的 4 种场合运用的例子，仅提供一个这种多弦奏法的线索，在作品中具体的配法是千差万别的。

第五节 弦乐声部的细分

弦乐组的基本写法是弦乐五声部，如果遇到有多于 5 个声部的织体，或织体中有多种成分的组合，以及多层织体和其他较复杂的写法，除了某些段落可以采用双弦、多弦演奏之外，在大多数情况下，不得不把某些声部再作细分，变为更多的声部。

双弦、多弦奏法的运用不是任何情况都合适的，况且分部并不是仅仅为了填补缺少的音或声部，更重要的是为了体现创作者特殊的艺术意图。

分部是弦乐组所特有的，具有特殊表现力的配器手段之一。利用分部可以提供许多配器写法上的可能性与创造性。

分部的数目：第一小提琴最多可细分为 6 部，而第二小提琴一般最多只细分为 4 部，中提琴与大提琴通常最多也各分为 4 部，唯有低音提琴一般只分为两部。

这是双数的分法。双数的分法对指挥来说较方便。当然也可以用单数的分法，只是单数的分法给指挥带来一些麻烦，他需要事先安排好每个声部演奏的人数。如果作者在分部处标出每一个细分声部的演奏人数，发出来的音响将比较符合创作者的意图。

当乐器声部分部演奏时，必须在声部上方标记文字 div.（分奏，全称 *divisi*），并再加上分为几部，如 a2、a3 等。当不再分部时也须用文字 unis.（同度，全称 *unisono*）标出，也可以用 tutti（全奏）标出。

必须慎重对待分部，没有一定的目的，不要随意运用分部。年轻的作者往往不注意这一点，只要当乐器声部不够分配时，就把某个声部一分为二，一分为三，结果把声部关系搞得七零八落，扰乱了平衡关系。殊不知分部必然导致音量的减弱、音响的稀薄，破坏了声部间的均衡（本组的均衡、组与组之间的均衡）。所以，我们必须对分部的原因，分部的目的加以注意，并处理好声部间的均衡关系。

弦乐分部以后有如下的发音特性：

（1）表现在音响上的——纤细、柔软、充实。

例 1-22

Allegro con fuoco (♩ = 80)

茅于润：管弦乐《金花与紫罗兰》

Picc.

2 Fl.

2 Ob.

Cor. ingl.

2 Cl.

2 Fag.

I
II
4 Cor.

III
IV

2 Tr.

Trbn.

Tub.

Timp.

Trbn.

新疆手鼓

VI. I

VI. II

Vle.

Vc.

Ch.

管弦乐队配器法

Picc.

2 Fl.

2 Ob.

Con. ingl.

2 Cl.

2 Fag.

I
II
4 Cor.

III
IV

2 Trbe.

Trbn.

Tub.

Timp.

Trbn.

新疆手鼓

VI. I

VI. II

Vle.

Vc.

Cb.

(2) 表现在色彩上的——晶莹、透明、光泽。

从上述分部的两种发音特性出发,从作者的艺术表现意图出发,从演奏技术或配器写法出发,分部大致可以运用在以下这些场合:

(1) 用在音响柔和、细腻,而力度又较弱的音乐织体中,例如要获得在同类音色乐器中,多声部和谐地合奏的各种可能性;

(2) 用在色彩明亮、灿烂,而力度又较弱的乐曲段落中,例如要得到在特定音区范围内,纤细而晶体般的各种背景;

(3) 用在多种因素的同时结合中,例如有旋律、有不同节奏的和声、有各种线条构成的音型同时结合,使其得到一个融合良好的音响统一体;

(4) 用在音域宽广的多层结构中,例如为了得到较充实的音响,需要把音域很宽、音程距离较远的和声音填满;

(5) 用在音乐织体较为复杂、技术难度较大的乐句中,例如为减轻演奏困难,把音乐织体分割成若干较完整的小单位,用分部形式组合演奏,使其构成一个整体;

(6) 用在描写性的、多线条的、多织体的乐队伴奏中,例如为了得到音响丰富、色彩鲜艳的乐队背景;

(7) 用在前后段落的配器对比中,例如从 div. 到 non div. (unis.) 的对比,或相反,从 non div. 到 div. 的对比,可以造成配器上的统一与变化。

总之,分部可以取得多种音响与色彩,分部也可以解决暂时的配器困难(如声部不够分配)与减轻演奏难度(如难奏的双音)。

但必须记住:分部必然造成声部音响的自然减弱与减薄,所以在绝大多数场合,长时间或长篇幅地运用强奏的分部是少见的,在强有力的全奏中用分部也是罕见的。只有当管乐器给予同度重复时才被允许。或者纯粹为了获得某种特殊效果,例如为求得某种压抑的音响,某种不一般的色彩,那也应该加以节制。

只有在力度不很强,而且乐队规模不太大的情况下,分部的运用才会带来柔软而光灿的理想效果。

一般说,分部属于色彩性的配器手法。

最后提请读者注意,强奏的分部与弱奏的分部,其效果截然不同。

下面略举几例,说明分部的用法:

在下例《第二交响曲——抗日战争》第二乐章,是一段回忆性质的音乐,情绪压抑、悲愤;缓慢的速度、密集的和弦、各声部弓法的一致,使发音融合为一个饱满的整体。在后两小节采用弦乐细分法,是因为音区向两头扩展,须填满中间的和弦音。这样,分部的密集和声更加深了音乐的细腻感,情绪较前两小节深沉。(见例 1-23)

这里,和声采用正常的排列位置。

例 1-23

A tempo (♩ = ♩)

王云阶：《第二交响曲——抗日战争》(Ⅱ)

sul D

arco

VI. I

f *arco*

VI. II

div.

f

Vle. div.

arco

f

Vc.

arco

f

Cb.

div.

接着一例是《培尔·金特》中“奥塞之死”一章的再现部。这是一段强奏分部难得的例子，全曲从头至尾全部运用弦乐器演奏。由于悲痛哀怨的情绪不断增长，发展到我们引录的这一段时，音乐达到高潮，当进行到 ff 时情绪更加激动（参阅本节前面引录的例 1-3，对比其弓法与分部和声排列法）。

由于全部乐器都运用分部，和弦音的排列又很稠密，音区分布也极宽，再加上弱音器（弱音器通常只在安静的乐句中才使用），音响极其压抑。因此，表达出来的情绪则是内在而不安、含蓄而激动。这段音乐之后便是很轻的、不分部（*unis.*）的结束部，音响突然变得很清澈，造成强烈的色彩对比。（见例 1-24）

深情悠缓的音乐往往要求有一个良好而稠密的和声衬托，因而经常采用和弦分部演奏。如下面列举的这个片段，音乐要求有凄凉的感觉。

这是电影配乐的一个片段，画面是这样：夜深，三毛睡在弄堂口垃圾箱内，街角有一盏黯淡的路灯。运用弦乐分部就是为了得到清晰的音响，旋律有三层，分部的变化和弦（两层）被包围在两个八度旋律的中间。这样的配器有可能创造出较细腻的音响。

这是一种色彩性的写法。（见例 1-25）

意大利近代作曲家卡塞拉的管弦乐《意大利》一例，是一段较复杂的分部写法。这一小段静谧而细致的弦乐分部伴奏，为英国管吹奏的民歌旋律创造了一个相当丰满而厚

例 1-24

Andante doloroso (♩ = 50)

格里格: 管弦乐《培尔·金特》第一组曲 (II)

The musical score is arranged in two systems. The first system contains five staves, each labeled with an instrument and its playing technique: VI. I (con sord.), VI. II (con sord.), Vle. (con sord.), Vc. (con sord.), and Cb. The tempo is marked 'Andante doloroso' with a quarter note equal to 50 beats per minute. The key signature has two sharps (F# and C#). The first system begins with a forte (*f*) dynamic and the word 'divisi' above each staff, indicating that the string sections are divided. The notation includes various note values, rests, and slurs. The second system continues the piece, starting with a fortissimo (*ff*) dynamic. This system features numerous accents (marked with a 'v' symbol) and more complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. The overall mood is slow and sorrowful, as indicated by the tempo and key signature.

例 1-25

Adagio (♩ = 62)

施咏康：美术影片配乐《三毛流浪记》

VI. I *div. V* *mf* *espressivo*

VI. II *div.* *mf*

Viola *div.* *mf*

V-c. *V* *mf* *espressivo* *pizz.* *mf*

C-b. (+ Fag.)

* Cb. 与 Fag. 实际发音构成八度

实、宁静而透明的和声背景。

全部弦乐声部各分两部，由五声部变为十声部，因而和声的音区有条件布置得很宽，从很低的乐队音区直到较高的乐队音区的多层结合。力度很弱、音响很轻，再加上弱音器，所以发音特别柔和，色彩也明朗，给人一种空旷的乡间田野的感觉。（见例 1-26）

下例是《罗马的松树》中的第三段：“杰尼库卢的松林”中的一个片段。杰尼库卢是景色秀丽的风景区。

这里作者描绘出一幅柔美皎洁的夜景。

这段音乐的分部十分有趣：分为两个独特的组，即独奏结合的组与齐奏结合的组。齐奏结合的组演奏平静而宽广的和声衬托；6 部（6 支）独奏弦乐器演奏和声性旋律，并且用钢片琴同度重复，发音特别明亮。两者的结合，使这段音响效果非常独特、富有个性。（见例 1-27）

第六节 弦乐组的对位与模仿（副旋律）

弦乐五声部写法中，如果五声部始终同时演奏，有时可能会吃力不讨好，影响音乐的起伏。那么弦乐组以二声部、三声部、有时甚至单声部的线条进行，用轻描淡写的配器往往反而给人留下深刻的印象。这时，线条通常具有复调的含义。

我们曾在前面提到，弦乐器由于其音色的相对一致，音响的相对统一，因而可以使线条进行结合得相当紧密，而另一方面却又因这种“一致与统一”削弱了它的对比性。所以，弦乐器的线条进行的各个声部，往往要求有较明显的节奏对比，有时还需要有音区的对比。例如放在高低两个截然不同的音区，以扩大它的对比程度。

一般地说，在弦乐组运用对位或模仿，线条不宜过多，不然容易造成含混的感觉。线条过多总给人以和声印象。

我们举一首非常典型的二、三声部的线条进行的例子。下面这一片段是匈牙利作曲家萨博的交响曲《纪念》中慢板乐章的开端，这里运用了隔小节的模仿写法——中提琴模仿小提琴。节奏有较明显的对比，两声部间长时值的音符与短时值的音符交织在一起，使各自线条都突出；在第 10 小节处，主题重复出现，模仿关系的两声部互相对调（互换位置），两声部变为三声部，即第一、第二小提琴构成八度，以先前同样的方式模仿中提琴线条，加强了模仿声部；到第 16 小节出现了大提琴与低音提琴构成的八度，模仿第一、第二小提琴（三声部变为五声部）。此后变模仿为带主调写法的线条进行，音乐得到了发展。（见例 1-28）

例 1-26

卡塞拉：管弦乐《意大利》

Lento assai Calmo *dolce, espressivo fantasie e liverato*

Cor. ingl. *baccchette di spugna* *pp* *mf*

Timp. *tr*

Camp. *Campnna* *pp* *quasi impercettibile* *mp* *pp*

VI. I con sord. *div.* *pp* *NB Tutte le note debbono lanciarsi uibrare*

VI. II con sord. *div.* *(pp)*

VIe. con sord. *div.* *(pp)*

Vc. con sord. *div.* *(pp)*

Cb. con sord. *div.* *(pp)*

11

più pp

express.

meno *p*

tr *p*

mp *p*

poco rall. 12

tr *ppp*

pp

poco rall. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

Cor. ingl.

Fg.

Timp.

Camp.

VI. I

VI. II

VIe.

Vc.

Cb.

Fl.

Cor. ingl.

Cl. in la.

Fg.

Timp.

Camp.

Arp.

VI. I

VI. II

VIe.

Vc.

Cb.

tr

mf

mp *espress*

p

pp

mf

mp

mp

mp

mp

mf

mf

mf

tr

molto

dim.

p

pin

p

pp

mf (arm.)

spress.

spress.

spress.

例 1-27

14 Lento

雷斯皮基：交响诗《罗马的松林》

Cl.(A) *senza sord.*
Cel. *2 soli div. senza sord.*
VI. I *altri p espress.*
VI. II *2 soli div. senza sord.*
Vle. *altri div. p espress.*
Vla. *sola senza sord.*
Vc. *altel div. p espress.*
Cb. *solo senza sord.*
Cb. *altri p espress.*
Cb. *div. meta*

[illegible]

例 1-28

萨博:《“纪念”交响曲》(II)

Andante, dolente

Violini I. *p molto espr.*

Violini II.

Viole *p molto espr.*

1

mp

mp

mp

VI. I. *mf*

VI. II. *mf*

Vle. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

f

f

f

f

f

mp

mp

mp

mp

mp

在弦乐组，这样的模仿形式是一种屡见不鲜的复调性常规写法，但却非常有效果。

下例，把弦乐器分成高音的和低音的两部，构成一段卡农。这是一个不太常见的却很有特色的例子。

第一、第二小提琴用八度演奏抒情的旋律，低音提琴与大提琴同度（低音提琴记谱高八度！），较主旋律低两个八度处演奏模仿声部。这样的模仿手法并不罕见，特殊的用法在于中提琴演奏八度长音时不分部，力度记号比其他声部提高三级，谱上注明用表情（当然，这里指的是大幅度的揉弦动作）。因为旋律与模仿两个线条相距较大的音程距离，所以中提琴长音是必要的。运用这种简单的方法将两条旋律线连结起来。中提琴那种带鼻音的音色很突出。（见例 1-29）

第七节 弦乐器独奏（Solo）

任何一首管弦乐曲都能找到不计其数的木管乐器独奏或铜管乐器独奏，但要在每一首管弦乐曲中找到弦乐器的独奏却是不可能的，只能在某些管弦乐作品中个别的特殊场合才能找到，这说明弦乐器独奏在管弦乐队里并不是一种常规的配器手段，它仅用在个别的地方与色彩性的段落。由于它只是偶然一用，更显出其音色个性。

一件弦乐器独奏与一组弦乐器齐奏，发音性质截然不同。齐奏发音结实，共鸣洪亮，具有群体感；独奏发音单薄，轻飘，缺乏共鸣，但演奏自由、灵活。

弦乐器独奏通常用在有独特个性的句子，其色彩别具一格。也适用在高度技巧性的句子，演奏自如。

除了低音提琴较少采用独奏外，其他如小提琴、大提琴、中提琴都可采用独奏形式。但必须注意，独奏的音量与齐奏的音量差别较大。独奏的音量很小，因此为独奏写的伴奏织体必须较简单，音响也必须较轻盈。总之，不要盖过独奏声部。

在管弦乐队里运用弦乐器独奏有两种目的：

（1）为了塑造某种艺术形象，突显其个性音色，以引起听众对它的注意，给人一种亲切感，做到更深刻、更多样的揭示音乐形象，不仅大大地丰富了管弦乐队色彩，也扩大了对比的手法（独奏与齐奏的对比）。

（2）为了克服某些演奏困难。乐队里难以演奏的织体对独奏来说都是可以克服的。例如，乐队中飞跃跳弓音型的运用，某些描写性的泛音音型的运用，以及某些复杂的节奏音型的运用。这不仅使演奏技术变难为易，而且带来十分新颖的音色，好似一件特殊的色彩乐器。

在总谱里有时也可以遇到用两件弦乐器（soli）的情况（尤其是小提琴），这只是加

例 1-29

沃翰·威廉斯：舞剧《约伯》组曲（Ⅳ）

[illegible]

强其独奏音响的厚度，其性质仍然是独奏，但这样的用法（soli）并不普遍，虽然这种例子并不难找。

有时，为了创造“别出心裁”的音色，可能见到用个别木管乐器去重复弦乐器独奏的例子，例如小提琴独奏用一支长笛同度重复。这种用法要特别当心，不然会损害独奏的音色。

下面我们举两例小提琴独奏的片段：

在王云阶《第二交响曲》中第二乐章的一个段落，是对那个时期痛苦的回忆。采用加弱音器的独奏小提琴在高音区演奏，音色虽然较明亮，但由于加了弱音器而变得压抑，好像从纱幕中透过来的，似寒冷的光亮。

伴奏运用了十分平静的、中低音区的延续和弦，这一很轻的伴奏背景衬托出哀怨呻吟的情绪。

这里有必要加以说明，这一独奏段落的音乐，是在前面整个乐队音响与情绪到达高潮之后，突然出现的，在心理上造成十分强烈的对比，把人带入到悲痛欲绝的境界中。（见例 1-30）

后例，《东方的曙光》中一个片段，其所表现出的情绪，有与上例相似的地方，但写法上不一样。这里的独奏小提琴不是主奏乐器，而是担负着对位旋律，作者表现的是过去的苦难岁月。

主要旋律在低沉、压抑的大提琴与低音提琴上八度演奏；在中音区的独奏小提琴是补充和加强大提琴与低音提琴的情绪，着重刻画出劳动人民被黑暗势力压得透不过气来的忧郁、哀伤的情绪。伴奏是极简单的延长的主和弦衬托。

读者如果注意一下这里的调号，将会发现五个降号调避免了弦乐器的所有空弦音，使音色更加柔和。我愿意再提醒一下读者：主题旋律在不易引起听众注意的低音乐器上演奏，对位旋律却在富有个性化的独奏小提琴上演奏，独奏音色完全压倒了主题旋律，虽然主题旋律仍然能很清晰地听到。这里只想说明一点，即弦乐器独奏音色何等鲜明突出，具有多么强烈的对比，小提琴有点喧宾夺主，听众注意力可能完全被它吸引。（见例 1-31）

用几件同一音色乐器的独奏，构成一组弦乐三重奏、四重奏、五重奏的织体结构，在乐队里也是一种极有表现力的配器手段。如小提琴（独奏）重奏、中提琴（独奏）重奏、大提琴（独奏）重奏。

在罗西尼的《威廉·退尔》序曲的开头，作者用一把大提琴独奏主要旋律，又用 4 支独奏大提琴构成四重奏形成对比，表现出宁静、柔和的清晨景色。

这样的同音色合奏其发音特别协调一致。所以，乐队里有时运用各种形式的重奏写法也是扩大配器表现力常用的手法之一，尤其在现代作曲家的管弦乐作品中，重奏写法已越来越被重视。（见例 1-32）

例 1-30

王云阶：《第二交响曲——抗日战争》（Ⅱ）

Largo *solo con sord.*

Violin I
div. *pp*

Violin II
div. *pp*
Con sord. *pp*

Viole
div. *pp*
Con sord. *pp*

V-Cello
div. *pp*
Con sord. *pp*

例 1-31

施咏康：《第一交响曲——东方的曙光》（I）

Adagio (♩ = 56)

2 Cor. (F) *mp*

Timp. *p*

VI. I *mp* VI. solo

VI. II *pp*

Vle. *mf* *div. pizz.*

V-c. *mf* *espress.*

C-b. *mf* *espress.*

div. *p*

p

Andante

SOL I.

Violoncello I.
espress.

Violoncello II.

Violoncello III.

Violoncello IV.

Violoncello V.

Bassi.

Handwritten musical score for 'L'Espresso' by Debussy. The score is for a piano and includes parts for the right hand (RH) and left hand (LH). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system has four measures, and the second system has four measures. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'dolce' and 'pizz.'

Handwritten musical score for "The Rose Tree". The score is in 3/4 time and G major. It includes a piano introduction, a vocal solo, and a piano accompaniment. The piano part features a prominent triplet melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The vocal solo is a simple melody with lyrics. The score is marked with "Timp." for timpani, "A" for the first ending, and "A'" for the second ending. Dynamics include "pp" (pianissimo) and "A" (accents).

第八节 弦乐器的演奏方法

在谈到弦乐组的各类配器写法时，还必须指出，弦乐器比任何其他各组乐器有更多的发音方法与演奏方法。如：

各种拉奏（arco）、拨奏（pizz.）、用弱音器（con sord.）、泛音（flageolet）、弓背击奏（col legno）等，以及各种连弓（legato）、分弓（détaché）、断弓（staccato）、跳弓（spiccato）、碎弓（tremolo）等。而且能轻而易举地从一种奏法转到另一种奏法，求得写法的变化与发展。

我们还可以把不同的演奏方法同时并用，例如同一线条采用不同的奏法，如拉奏与拨奏的结合、用弱音器与不用弱音器的结合、连弓与碎弓的结合等，这样，作曲家将获得许多新颖的音色。通过这些发音方法与演奏方法的运用，可以达到作曲家刻画形象与表达情绪的目的。

同样，还可以利用弦乐组各种特殊的演奏方法来进行配器。下面所举这一例子，只想说明一个问题，即配器者在进行配器时应有别出心裁的创造性与丰富的想象力。

这是柴科夫斯基《第六交响曲》末乐章的开始，为了表现强烈的悲剧性色彩、激动的心绪，作者运用了弦乐器的跳跃进行。这里，作曲家把旋律线条拆散，用组合的另一种方法把它们重新连接起来，旋律音出现在不同乐器上交替演奏。因为大音程的跳进远比平稳的级进在情绪上和音势上要强烈得多。这种手法较为少见，但它说明了运用某些特殊的方法，能体现出某些特定的艺术构思。（见例 1-33）

上例只不过是弦乐组在整个乐队中运用的一些典型的与常见的用法，而且只是极少的一部分。

各种各样的、生动的、丰富多彩的用法，数量繁多，不胜枚举，不可能在短短的几页篇幅里包罗万象。读者若能经常翻阅名家的总谱，就会发现，大量出色的用法远比这里引录的丰富得多。

例 1-33

Adagio (♩ = 60)

柴科夫斯基：《第六交响曲》(IV)

2 Fag.

I

Violini

II

Viole

V-cello

Adagio (♩ = 60)

缩谱

a2

第二章 管弦乐队中的木管乐器组

完备的双管编制乐队中的木管乐器组(Legni)运用4类木管乐器,包括长笛、双簧管、单簧管、大管各1对,偶然还有1支短笛。三管编制的大型管弦乐队中木管乐器组有两种类型,一种是每一类乐器各增加1支同类乐器(共3支);另一种是各增加1支亲族乐器,即短笛、英国管、低音单簧管、低音大管;或者这两种类型混用。

木管乐器组在管弦乐队里所起的作用仅次于弓弦乐器组。

如果将木管乐器组与弓弦乐器组作一比较,就能发现弓弦乐器组:

- (1) 音量幅度宽——可以从很轻到很响;
- (2) 力度变化大——可以从很弱到很强;
- (3) 音响均衡——从低音提琴的低音区直至小提琴的高音区发音都比较匀称;
- (4) 音色一致——各乐器之间,各音区之间音色比较统一。

从这几方面来看,木管乐器则完全相反,各乐器之间,甚至各乐器本身的不同音区之间,它们:

- (1) 音量幅度窄;
- (2) 力度变化有限;
- (3) 音响不匀称;
- (4) 音色则更是非常不统一,有较大的差异。

由于这些原因,在木管乐器的相互结合中产生某种麻烦,较之弦乐器则更为复杂和多样(包括旋律结合、织体结合、和声结合)。

然而,正由于木管乐器组各种乐器具有这种明显的差别,而产生了极其多样而鲜艳的音色和个性,它大大地丰富了管弦乐队的色彩,使配器的发展具有广泛的音色变化的可能性。

木管乐器组的这种音色特点,可以说是管弦乐配器上的“调色板”,在这方面,弓弦乐器组就不及它了。因此,弓弦乐器组与木管乐器组各具特点,即弓弦乐器组有着丰富的表现力,而木管乐器组则具有多样的色彩性。这两组乐器各自不同的特点相互补充,相互支持,构成管弦乐配器的各种写法与各种音色变化的基础。

总起来说,木管乐器组虽然具有辉煌的音色,可以表现出华丽的技巧,但往往比较外在,不像弓弦乐器组那样内在而富于感染力。

木管乐器自身的各种组合(包括木管组与其他组的组合)及各种类型的写法,一般地说,与时代的风格、音乐的内容、作品的性格以及作曲家对色彩的爱好相联系。一些作曲家喜爱纯音色,而另一些作曲家却喜爱混合音色,所谓“穿衣戴帽各有所好”。多种音色的不同运用,完全依据作曲家对音色的追求,一般地说,纯音色比较灵活,比较富于表现力,比较突出;而混合音色则可以得到各种色彩不同的音响,增加乐队音响的结实性。有时混合音色可以使乐队的音响更加稳定、可靠。

第一节 木管组的特点

4类木管乐器(长笛类、双簧管类、单簧管类、大管类),一般说在音量上是均等的,这里指的是中强(*mf*)的力度,而在强奏或弱奏时这些乐器的音量却完全不相等,甚至失去平衡。它们以音区为转移,高音区通常只用在强奏,而低音区需要谨慎处理,如长笛低音区只适合弱奏。中间音区的音量变化幅度较大,是木管乐器最好的音区,里姆斯基-科萨科夫称之为“表情区域”。

木管乐器从一个音区跳至另一个音区,音响不平衡现象比较显著。同样,从一件乐器跳至另一件乐器,音色脱节现象也非常突出。如果是逐渐过渡,而不是突然到达,那么音响不平衡感觉或音色不一致性不易察觉出来。

因此,在为木管乐器组编写总谱时要很好地注意音区的转移与乐器的交接。

我们可以根据木管乐器的发音特点把它们分为两个基本的小组:

- (1) 发音明亮的、但较为单薄的一组(长笛类与单簧管类)。
- (2) 发音暗淡的、但较为浓厚的一组(双簧管类与大管类)。

我们可以把前者视为灵活性乐器小组,把后者视为歌唱性乐器小组。这样的划分能使我们在配器时更好地运用这些乐器。

在为木管乐器编写分谱时,还应注意两个经常被忽略或不重视的问题:

(1) 吹奏连线的划分 在弦乐器上的连线是弓法,而在木管乐器上的连线则是吹法,因而要充分考虑演奏者的换气。气息的长短可与歌唱相比较,连音句子不要超过人们正常呼吸所允许的时间值(弓弦乐器不存在换气)。

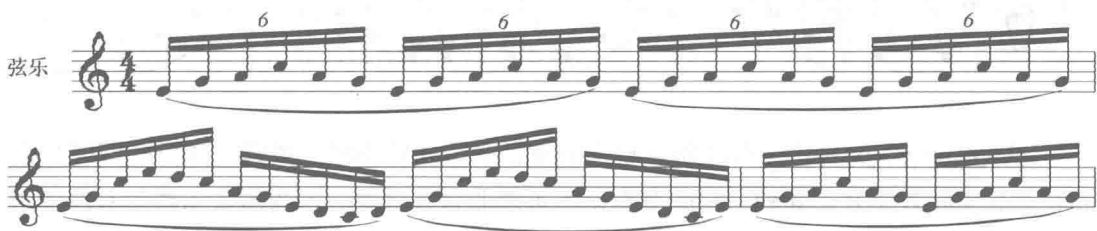
木管乐器的连线是吹奏法,属于音乐表现手段之一,它的连奏、分奏、断奏,运用在同样一个句子所获得的音乐性格是截然不同的。不要轻视木管乐器的吹奏法连线,它

将提供许多有效的表现手法。

(2) 力度记号的标记 前已叙述,木管乐器的力度变化有一定的局限性,变化幅度较小。比如,力度在 *p* 时,一支木管声部的音量大约与一个弦乐声部的音量相等。但是力度在 *f* 时,一支木管声部的音量要比一个弦乐声部的音量小得多。在演奏和弦时更为明显,弱奏时音量大致相仿,但强奏时,尤其特强和弦(如 *sf* 力度的和弦),音量差别较大,这时可以改变力度等级,运用不同的力度记号,例如木管的力度标记比弦乐的强一级或两级。这时,不等量的力度标记的重要性表现出来了。

在为木管乐器组编写总谱时应该经常注意到,由于它与弦乐器的发音方法不同而产生的某些技术特性。下面这几点是不能忽视的:

(1) 交替演奏 木管乐器是用嘴吹奏的,唇部容易疲劳,尤其是双簧乐器,更是如此,且随时需要换气,不像弦乐器长时间演奏不会感到疲劳。所以,同样的音型、同样的乐句,在弦乐上演奏与在木管上演奏应该用不同的写法。例如下面的音型,在弦乐上演奏可以这样写:



而在木管乐器上如果速度非常快,就应这样写,用两支相互交替演奏:

木管组在演奏快速的、同节奏反复的音型时,如果能给以适当的片刻休息,那拍半拍也好,让演奏者唇部放松一下,可使音型清晰。不然,奏者唇部肌肉就要紧张,会出

现节奏混乱，拍子不合等现象。采用两支同类木管乐器交替演奏，不仅能给奏者以休息，还能造成各声部有音型感，并使声部节奏清楚：



节奏对管弦乐队来说是十分重要的。

(2) 密集位置的分解和弦 在编写乐队伴奏织体时，经常采用各种分解和弦进行的形式。在弦乐组：不论是密集位置的还是开放位置的分解和弦进行，都非常易奏而有效果。但是，在木管组：除了单簧管外，其他木管乐器一般只采用密集位置的分解和弦。五度—六度音程的琶音进行，只有在单簧管上才有效果，因为单簧管是“五度”乐器：



(3) *f* 和弦、*p* 和弦 有时强奏和弦不强，弱奏和弦不弱。木管组演奏强烈的短促和弦，其实际效果并不强烈，它的节奏也不可能非常有弹性。因为木管乐器没有像弦乐器那样的紧张度。木管为获得有力的音响，清晰的节奏，通常需用弦乐组给以重复（arco 或 pizz.）或有铜管乐器的支持。这时情况就会完全两样，力度会被烘托出来。在任何情况下，只有木管乐器本身的和弦来强调重音或强音，往往达不到预期的效果。它们需要有其他组乐器的帮助（包括打击乐器）。

(4) 延留和弦可能淹没旋律 在小规模写法中，木管乐器组也经常采用整组演奏延留和弦的形式，给予其他组的支持，贝多芬的交响乐作品中可以见到类似的写法。这时与上述情况恰好相反，如果不注意乐器安排与音响力度，很可能旋律线条会被淹没在长时值的和弦音响中。因为木管乐器不可能奏得像弓弦乐器那样微弱，尤其当采用延留和弦时，更不能奏得很轻。

第二节 单一音色与复合音色

管弦乐队有两种基本音色,即单个乐器演奏的单一音色(纯音色)与几件乐器相结合演奏的复合音色(混合音色)。

由于木管组各乐器表现出它们华丽的色彩与强烈的个性,因此,当木管组运用于抒情段落时,旋律总是采用单一音色,即一支乐器独奏(solo)。比如,长笛独奏用在明亮的抒发段落,双簧管独奏用在动人的倾诉段落,单簧管独奏用在浪漫的幻想段落,大管独奏用在诙谐的跳跃段落等等。但是很少采用两支同类木管乐器齐奏(soli)。两支木管乐器齐奏灵活性受到牵制,失去自由,色彩也受到抑止,个性被削弱,表现力大打折扣,音准也可能发生问题。除非要求有较浓厚的同类音色的音响。

恰好相反,两支同类木管乐器齐奏常被用于要求有笨拙的音响处。当然,在非独奏段落,音响强烈段落,那么常用两件同类木管乐器演奏同一个声部,这就是常见的“a2、a3”,在这种情况下是必要的。(顺便提一句,千万别把一件乐器演奏写成“a1”。)

旋律运用木管乐器独奏时应注意如下几点:

(1) 选择合适的音区,要与表现的形象和情绪相适应,通常都是在“表情区域”。

(2) 一种音色的独奏时间不宜过长,不然会使人感到单调、乏味,因为它缺乏柔韧、饱满的音响。所以,作曲家常把木管乐器独奏放在乐曲的开端或段落的开始,有时也用在弱的结束,造成音乐的起落。

(3) 任何时候都应使独奏乐器处于有利的地位,让独奏声部明显地突现出来,不要用过重的伴奏把它淹没掉。有时可能违反常规的乐器排列,也可能出现音区交叉、声部交叉,以及某些特殊的手段的使用,是完全必要的。

为创造出新的音色,经常采用两件非同类木管乐器的齐奏(soli),常被称为“音色叠影”,犹如电影中的叠影。当两件非同类木管乐器演奏同一旋律时,可能某一乐器的音色占主导地位,而另一乐器的音色起揉润作用。

应该指出,两件非同类木管乐器的结合中,往往总是某件乐器的音色占优势,它取决于不同的音区(乐器的音区与乐队的音区)。可能在这一音区,这一乐器音色占优势,而在另一音区,另一件乐器音色占优势,这些需要配器者细心判断与精心选择合适的音区。

木管乐器组是一块“调色板”,各种复合音色的产生与新的音色的创造,取决于我们对色调的感觉,以及熟知乐器的音色特性与音区特性。

两件以上的非同类木管乐器的齐奏,色彩特性已被削弱。这种具有某种共性的复合

音色，给人一种群体感，常常还表现出其厚实的音质。

木管组各乐器声部，如果采用各种形式的逐次进入或逐次退出，有时也运用在以弦乐为基础的，采用不同音色的木管乐器逐次进入或逐次退出的，以造成色彩的渐变，达到偷换音色的效果，被称为“色彩转调”，这是配器写作中经常使用的有效方法。

第三节 和弦与双音^①

一个孤立的垂直和弦，要求有一个均衡而协调一致的音响。木管乐器的和弦组合要达到这一目的，较弦乐组复杂得多，其原因如前所述，是由乐器构造与发音特点所造成的。

为了取得和弦音响的均匀与一致，我们必须细心选择乐器的音区，因为音区对于木管乐器在安排一个良好的和弦音响是极为重要的。正确判断音的排列位置也相当重要，适当地选择排列位置能改善和弦的发音性质，使其融合得更好。同时还应考虑发音的强弱程度，以及和弦音的数目与重复。

如果和弦在进行中，因照顾良好的声部关系，出现个别音的不平衡是被允许的，里姆斯基-科萨科夫曾说过，“好的声部进行就是好的配器”。

和弦的排列可以采用 5 种形式，即 5 种排列法：

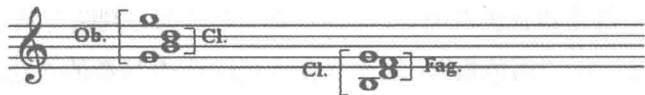
(1) 叠置法——用两对乐器按正常的乐器位置，一对在上，另一对在下顺序排列，音响彼此分离，各自听得很清楚，不易获得良好效果（但仍可使用）：



(2) 交叉法——两对乐器相互交织排列，音响彼此糅合在一起，分不出原来的音色，能使人感到非常一致，这种排列法在实践中用得最多：

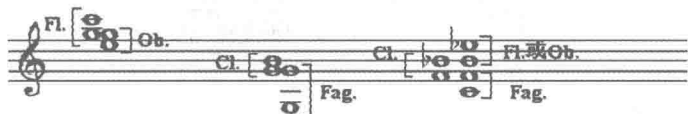


(3) 包围法——一对乐器被包围在另一对乐器的中间。包围在中间的乐器，其音色不易被觉察出来：

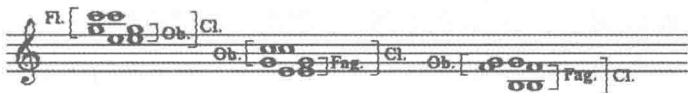


^① 本节移调乐器均为实音记谱。

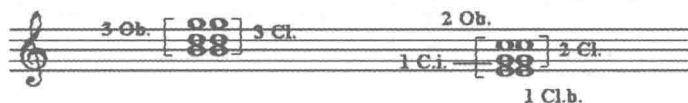
(4) 交接法——上下两层交接处有一个音是重复的，两头是单一音色，重复处是复合音色，它用在特殊的组合中，例如为了软化某个音的音色：



(5) 并列法——每个和弦音都有两件或三件乐器同音位重复，通常为了增加音量，在强烈的音乐中常用，可获得厚实的音响：



如果在三管编制的乐队中，运用同音色并列重复，音响特别协和：



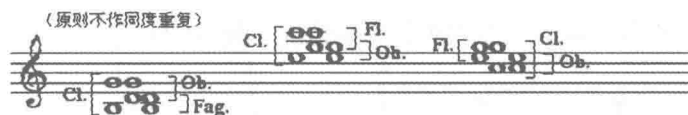
以上 5 种排列形式的选择，应根据配器的方式、声部的进行、音区的位置等等，恰当地应用。

在为木管和弦编排乐器时，应遵循下面这些规则：

(1) 一般情况，按乐器在总谱里的位置顺序排列，并且总是成对地使用同类木管乐器。如下面的和弦，采用两对同类木管乐器按正常的次序排列（特殊场合可不照这一规则）：



(2) 和弦音等量重复 音的数目应与乐器的数目一致，每个音都用一件乐器演奏，原则上不要对某个音作同度重复，（即对某个音用两件乐器演奏）。重复必然使这个音突出，这样会造成音响的不平衡。如果要强调其和弦的厚度或增加其音量，那么可采用等量重复。如下面的和弦，每个音用两件乐器演奏：



(3) 和弦组合中，通常把三、六度音程及八度音程交给同类乐器，把二、七度音程及四度音程交给非同类乐器。如下例双簧管演奏的四度音程与单簧管演奏的二度音程，

发音较生硬，一般说效果欠佳，改用不同的音色效果则好些：

Two musical staves illustrating instrument combinations. The first staff shows two chords: the first is labeled '欠佳' (poor) and the second is labeled '好' (good). The second staff shows three chords: the first is labeled '欠佳' (poor), the second is labeled '好' (good), and the third is also labeled '好' (good). The labels are placed below the staves, with arrows pointing to the specific instrument groupings.

(4) 同一种节奏音用同一种音色彩器 在具有不同节奏型的和弦进行中，应将同节奏的音交给同类乐器，保持音色的一致，音响的统一。如下面的例子：

A musical staff showing a sequence of chords. The first chord is labeled 'Fag.' (Bassoon) and the second is labeled 'Ob.' (Oboe). The third chord is labeled 'Cl.' (Clarinet) and the fourth is labeled 'Fl.' (Flute). The chords are connected by a horizontal line, indicating a continuous rhythmic pattern.

(5) 密集位置的和弦 可以采用两对同类乐器按交叉法或包围法排列，这样效果较好。但应避免上置法，因上置法发音分离。同样，密集位置的和弦也应避免采用 4 种非同类木管乐器，使和弦的音色不协调，因为这些不同音色的音过于靠拢，难于调和，在乐队高音区例外。

顺便指出，低于小字组的 C 音，采用密集位置排列的和弦不会有理想的音响。因为这里的和弦各音均会在高音区产生谐音，足以扰乱和弦的清晰度。所以在小字组 C 以下的和弦应采用开放位置排列。

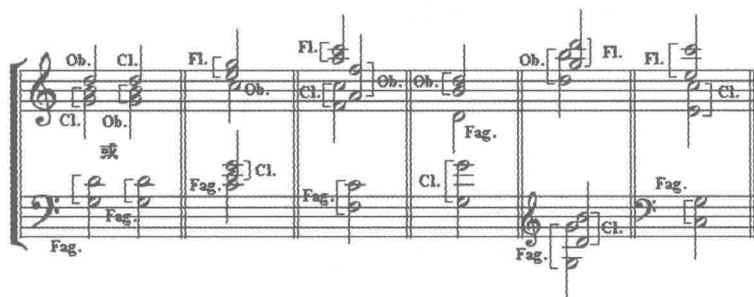
Two musical staves comparing chord positions. The first staff is labeled '密集位置：' (Dense position) and '不好' (Not good). The second staff is labeled '开放位置：' (Open position) and '好' (Good). The staves show the same chord in two different arrangements, with the open position being more spread out.

(6) 开放位置的和弦 可以采用两对同类音色的乐器按上置法排列。但不要采用交叉法或包围法，因为这两种排列形式，会使同音色乐器处于完全不同的两个相距较远的音区，而失去音的良好关系，使音响变坏。假如把两头的音交给不同音色的乐器（称变化包围法），那么避免了同类乐器相距较远的情况，使音响变好：

Two musical staves illustrating open chord positions. The first staff shows two chords: the first is labeled 'Fl.' (Flute) and the second is labeled 'Cl.' (Clarinet). The third chord is labeled 'Fag.' (Bassoon) and the fourth is labeled 'Ob.' (Oboe). The fifth chord is labeled 'Cl.' (Clarinet) and the sixth is labeled 'Fag.' (Bassoon). The seventh chord is labeled 'Ob.' (Oboe) and the eighth is labeled 'Cl.' (Clarinet). The ninth chord is labeled 'Fag.' (Bassoon) and the tenth is labeled 'Ob.' (Oboe). The chords are connected by a horizontal line, indicating a continuous rhythmic pattern. The labels are placed below the staves, with arrows pointing to the specific instrument groupings.

(7) 音域拉得很开而又多于4个音的和弦,通常都采用密集位置或密集与开放相结合的位置。较少采用开放位置排列法,开放位置会使音响空洞,除非要求特殊效果,例如要取得空的且多用在纤细的弱奏场合,则强奏很少见。

下面略举几种超过4个音的排列形式:



以上这些条条,仅提供在编配木管和弦时的某种方法,读者可以按照这些方法与原则去试排各类组合的可能性,这里不一一列举它们十分多样的排列形式。重要的是,配器者必须深刻了解每件乐器在各个音区的发音性质与音色特征,用他内在的感觉与想象来组合乐器。

运用成对同类木管乐器来演奏双音,是长期以来形成的、有效的配器方法之一。

管弦乐队作品中经常运用短小的双音旋律来补充整个乐队的形象,它们常常以三、六度音程出现,配器时大多采用同音色的两件木管乐器,而不是不同音色的两件木管乐器。同音色木管乐器吹奏三、六度音程所获得的音响特别和谐统一,在乐队的所有音域都可使用(但乐队低音区要注意),如果要在高八度同样地重复一层,那么就采用另一种音色的两件同类木管乐器,这种结合的音响尤其稳定。当然它们的色调与音响宽度是不一样的。

a)



b)



c)



两件同类木管乐器的二度结合(包括大二度与小二度),也可以毫无顾虑地使用,

决不会有什么危险，在整个乐队音区内所产生的音响都很均匀、清晰，但较尖锐而紧张，却非常富于色彩，用得恰当有很好的效果。应该指出，同类木管乐器演奏二度音程不是运用在和弦结合中，而是运用在单独的双音进行中。



四度音程的双音同样可以用两件同音色木管乐器演奏，效果也不坏，特别用这种结合来模仿民间吹管乐器（如笙），效果也相当不错，通常以连续的平行四度进行（也可能是四、五度交替进行）。

连续的五度音程的双音，用两件同类木管乐器演奏要避免，发音不够理想（当然也有例外）。

运用两件同类木管乐器演奏八度双音，很少连续使用，它涉及不同的音区，特别在较宽的音域内进行，难获得匀称的音响。

总的说来，各种音程的双音很少采用非同类木管乐器演奏的，唯有二度音程例外。两种不同音色乐器演奏二度音程（大、小二度），反而软化了二度的尖锐性，使色彩变得柔和。

第四节 本节补遗 圆号加入木管组

圆号由于发音很柔和，音色接近木管乐器，音响强弱也与木管乐器相仿，因此，很久以来被许多作曲家广泛运用于木管组一起构成和弦。这样，扩大了木管组乐器结合的各种可能性。

虽然圆号具有木管乐器的特性，却仍然属于铜管乐器，在许多场合表现出铜管乐器的固有本质，在同木管结合时，它常常敏感地反映在力度变化上的不一致性。圆号在弱奏时能与木管乐器融合得很好，不会发生任何问题，且能产生一种平衡和谐而略带透明的色彩。

而圆号在强奏时铜管乐器的性质表现得较突出，例如在音质上、音势上、音量上都反映出铜管的本质。在这种场合，圆号与木管往往就会有很大的差异。

因此，在弱奏场合，圆号与木管所构成的和弦一般总能得到较理想的效果。强奏时就需要小心地选择音区与细致地处理音的排列，有时还应利用力度记号的不同标记，甚至利用圆号的特殊演奏法——阻塞音。例如圆号阻塞音与双簧管、英国管构成和弦时，

能协调一致地糅合在一起,发音具有幻想色彩。当圆号不用阻塞音(开放音)与双簧管、英国管构成和弦时,如果力度太弱或太强都可能产生音响分离现象。又如圆号中音区的阻塞音与单簧管低音区构成和弦时,虽然音色较暗淡,却相当有厚度,发音具有神话色彩。

当乐队里只使用两支圆号时,两支大管可以充当圆号的角色。用这4件乐器构成的和声是相当谐和的,但仍应注意力度问题。强奏时大管会显得太弱,这时圆号应降低一级力度记号。

为使这两类乐器结合得更好,和弦应采用包围法或交叉法排列。如果采用包围法排列,应把大管放在中间,反之则不好。如果采用交叉法排列,应把不协和音程交给大管。原则上圆号用宽音程,大管用窄音程。



在一连串连续和弦进行中,通常把固定不动的声部交给圆号,而移动着的声部交给大管,或其他木管,这样可以避免发音分离的感觉:

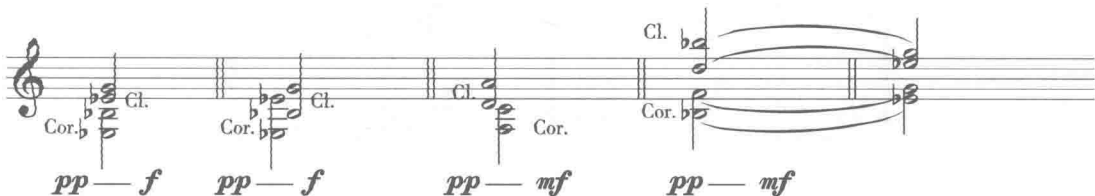


圆号与木管组成的和弦在弱奏时可以平分秋色,在强奏时木管的数量应加倍,以取得音响的平衡:



下面略举几例,展现圆号与木管组成和弦的某些不一般的排列形式,注意乐器的音区与演奏的力度。读者可以根据这些例子,举一反三,试排圆号与木管构成的各种形式的结合。

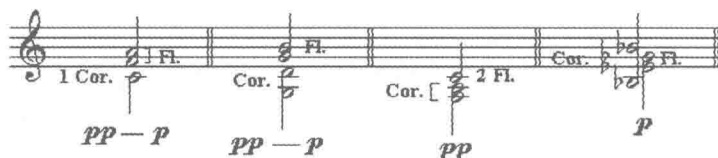
单簧管与圆号的结合:



双簧管与圆号的结合：



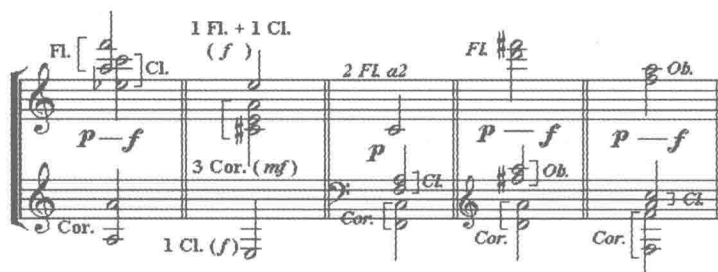
长笛与圆号的结合：



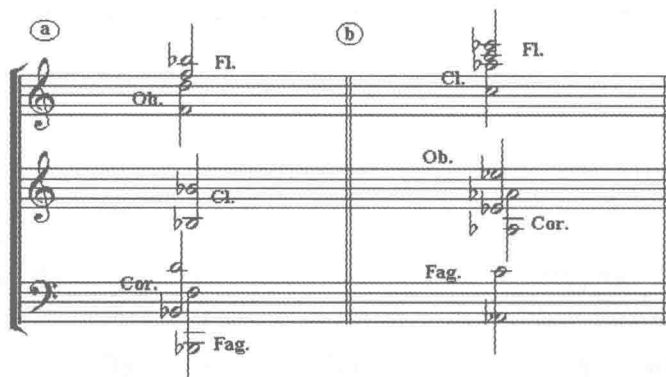
大管与圆号的结合：



几类木管乐器与圆号的结合：



几种木管乐器与圆号的和弦结合，最好多用交叉的排列原则，这样可使和弦的音响尽可能均衡与融合。当然，只是作为一种原则，必须在合适的音区内才会有效。如下例（a）在弱奏时音响非常柔和；下例（b）在强奏时发音响亮。前者音区较低，后者音区较高，而且单簧管音位高过双簧管，使单簧管发音较为明朗：



第五节 木管组织体写法的几种简单类型

木管组在双管编制时可以有 8 个声部,在三管编制时加进了亲属乐器,增加到 12 个声部,许多作曲家还把圆号当作木管一样使用,使总的声部数目增加到 16 个,这就大大丰富了木管组写法的多种可能性与配器的主动性。同时也带来声部处理上的复杂化。

在管弦乐作品中,木管组独立的织体结构实际上所占篇幅的比例并不多,而且延续时间也不会很长。这是显而易见的,木管组独立演奏在“抒情”上远没有弦乐来得动听。最常见的情况是,独立木管组结构加上弦乐的陪衬,而且木管组的结构形式往往还同小型写法相联系(即以各种组合的重奏形式为基础),小型结构往往还表现它的清晰、明快的一面,有时则表现出它的冗长、呆板的一面。这样的特性一般与结构所处的音区有关,通常在乐队高音区明净、清澈,在乐队低音区阴暗、深沉,在乐队中音区抒情、优美。

当木管乐器(可能还有圆号)组成各种小型的重奏形式时,应注意织体分布的音色关系。一般原则,同功能织体交由同类乐器或音色相近似的乐器演奏。

虽然木管组独立使用的篇幅不多,然而在乐队总的结构中穿插着木管的各种类型的写法,却是用得非常广泛,而且有其独特的表现特性,绝不要忽视这种特性,我们将会在以后各类例子中见到种种用法。

下面提供某些简单的木管组独立织体写法的类型,不打算一一列举,这里只举出一些最一般的写法,复杂多样的写法将会在以后各章中见到。

1. 平稳和弦式结构

在平稳的和弦进行中要求有一个匀称而良好的和声效果,这就需要选择乐器的音区与排列方法,使和弦融合得更加紧密。下面两例说明了这一情况:

在幻想序曲一例中,运用单簧管较低音区与大管一起以交叉排列法构成缓慢平稳的和弦式进行。音响融合得很好,色彩阴暗,性格忧郁,刻画出劳伦斯神甫的形象。(见例 2-1a)

另一例是同样的平稳和弦进行,性格相反,和弦采用叠置法排列,气氛安静,音响柔和,色彩透明,有逐渐远去的感觉。注意乐器的转交与音区的上升,使音乐渐渐变得更加明朗。(见例 2-1b)

请比较例 2-1a、例 2-1b 这两例的音区与排列。

接着一例与上例 2-1a 有某种相似,长笛低音与单簧管低音区在音色上有许多共同之处,但单簧管更浓厚些。前两小节由于音区关系,采用上置法排列,从音色角度看,稍有分离,单簧管的音色较清楚,但并不影响相互间的融合。后两小节切分柱式和弦运

例2-1a

Andante non tanto quasi moderato 柴科夫斯基：幻想序曲《罗密欧与朱丽叶》

2 Cl. (A)
2 Fag.

p *p* *paco più f*

p *p*

例 2-1b

里姆斯基-科萨科夫《舍赫拉查达》(Ⅲ)

tranquillo

Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fag.

p *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p*

pizz. *arco*

Vle.
Vc. solo
Vc. altri
Cb.

p *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p*

用交叉排列法，音响更融洽。注意这一片段的力度，这里的这种结合因音区关系而不能
用较强的力度演奏：

例 2-2

柴科夫斯基《第六交响曲》(I)

Allegro non propo

Fl.

Cl.(A)

The image shows a musical score for two instruments: Flute (Fl.) and Clarinet in A (Cl.(A)). The tempo is marked 'Allegro non propo'. The key signature has one sharp (F#). The Flute part starts with a rest followed by a series of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings 'p' and 'p'. The Clarinet part starts with a rest followed by a series of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings 'p' and 'p'. The score is written on two staves, with the Flute staff above the Clarinet staff.

2. 动态和弦伴奏式结构

可以分两种织体形式。一种是琶音音型写法,在较宽的音域内上下进行,造成和声的流动感,通常用成对的同类乐器以双音形式出现。如果在音响强烈的段落,还可以采用在低八度或在高八度以同样的写法叠加一层。

另一种是颤音式的写法，通常也用成对的同类乐器在原音位流动，造成和声的波动感。下例就是用3支单簧管交替组成的颤音和弦（实际是动态双音），由于圆号在低八度同样叠加一层，使音响更加饱满。（见例2-3）

3. 节奏型和弦伴奏式结构

相同节奏的和弦式节奏音型也必须成对地使用同类乐器。双音用一对同音色乐器，三音、四音和弦再加一支或一对另外的同类乐器，以交叉法排列。如下例长笛演奏的三、六度双音旋律，在它下面采用一对同音色乐器的节奏型双音伴奏。（见例 2-4）

4. 平行双音（或平行和弦）伴奏式结构

木管结构中经常可以见到一种典型而又普遍运用于各种场合的织体写法，即有一支独奏旋律的木管，加一对另一音色的同类乐器演奏平行三、六度的伴奏所组成的结构。下面两段例子即说明这种写法。

例 2-5 是交响诗《嘎达梅林》的主题展开部分，是一种很有意思的手法。总的布局是以木管音色与弦乐音色形成对照：木管（a）→弦乐→木管（b）→弦乐→木管（c），然后主题在弦乐上再次出现，读者若能翻阅总谱加以参照就会一目了然。木管 3 次出现，每次都是新的音色，非常新鲜。这里，手法虽然简单，效果却很好，第一次旋律在长笛，伴奏在双簧管（a），第二次按木管排列次序往下顺移一档，即旋律在双簧管，伴奏在单簧管（b），第三次（c）伴奏的色彩有变化，即由双簧管到单簧管的转移，并有圆号和声的支持，音响往前发展了一层。（见例 2-5）

例 2-6 是《“自新大陆”交响曲》第一乐章的开始，也是这种织体形式，无需多说。注意大管声部进入的必要。（见例 2-6）

例 2-3

Vivace (♩ = 132)

斯特拉文斯基：舞剧《彼得鲁什卡》

The musical score is for a section titled "Vivace" (♩ = 132) from Stravinsky's ballet "The Firebird". The score is written for a woodwind and string ensemble. The top system includes staves for 2 Flutes (Fl.), 3 Clarinets in B-flat (Cl. (B♭)), 4 Cornets in F (Cor. (F)), and a Violoncello (Vc.). The bottom system includes staves for 4 solo Violins (4 soli) and a double bass (C). The key signature is one flat (B-flat major/D minor), and the time signature is 3/4. The score is divided into three main sections: I. (first system), II. (second system), and III. (third system). The first system (I.) features a flute melody with a forte (f) dynamic, while the clarinets and cornets play a supporting harmonic role with mezzo-piano (mp) dynamics. The second system (II.) continues the flute melody, with the clarinets and cornets providing harmonic support. The third system (III.) features a more complex flute melody with a mezzo-piano (mp) dynamic, while the clarinets and cornets continue their harmonic support. The bottom system (4 soli) features a solo violin melody with a mezzo-forte (mf) dynamic, while the double bass provides a steady rhythmic accompaniment.

2 Fl.

3 Cl. (B♭)

4 Cor. (F)

Vc.

4 soli

I.

II.

III.

f

mp

mp

mp

mf

例 2-4

斯特拉文斯基：舞剧《彼特鲁什卡》

♩ = 100

Fl.

3 Cl. (B $\flat$)

Fag.

Tr-lo

Fl.

3 Cl. (B $\flat$)

Cl-b. (B $\flat$)

Fag. div.

Tr-be

I. solo

V-ni I

Vle. div.

(+3 Ob.)

例 2-5

Adagio tranquillo 辛沪光：交响诗《嘎达梅林》

a) 弦乐

2 Fl. *p poco stretto*

2 Ob. *p*

b) 弦乐

2 Ob. *p*

2 Cl. (B $\flat$) *p*

c) 弦乐

2 Fl. *mf* *dim.*

2 Ob. *mf* *dim.*

2 Cl. (B $\flat$) *mp* *dim.*

Cor. (F) *mp* *dim.*

例 2-6

Adagio 德沃夏克：《“自新大陆”交响曲》(I)

2 Fl. *p* *fz* *dim.* *p*

2 Ob. *p* *fz* *dim.* *p*

Fag. *p* *dim.*

5. 短促和弦式结构

木管组还经常在乐队高音区运用短促的跳动和弦写法来表现谐谑性格的音乐。这时，往往还陪伴运用拨奏方法（用弦乐的 pizz. 或竖琴的弹拨来给以节奏渲染。特别当有这种重复时，节奏更加清晰、生动。当然，在乐队里这种谐谑性的性格，常常还在最高声部采用装饰音的演奏方法。

下面列举的两个片段都是这种写法的例子（见例 2-7、例 2-8）。前例描述官老爷东倒西歪的蠢相；后例表现雏鸟的欢乐情绪：

例 2-7

施咏康：交响诗《黄鹤的故事》

Moderato 28 **rit. assai**

短笛 *p*

长笛 *al* *p*

双簧管 *p*

单簧管 *p*

大管

法国号

第一小提琴 *pizz. div.* **rit. assai**

大提琴

例 2-8

穆索尔斯基-拉威尔:《图画展览会》(5) 小谐谑曲

Scherzino. Vivo leggiero

2 Flauti *pp*

Flauto Piccolo

2 Oboi *pp*

2 Clarinetti Sib (Bb) *pp*

1 Fagotto *pp*

2 Corni in Fa(F)

Triangolo, Tamburo

Piatti *pp*

Celesta

Arpa I *pp*

Scherzino. Vivo leggiero

Violino I con sord. *pizz.* *pp*

Violino II div. con sord. *pizz.* *pp*

Viola con sord. *pizz.* *pp*

Violoncello *pp*

Contrabbasso

Pianoforte *pp* una corda

49 50

Fl. I, II

Ob. I, II

Cl. I, II

Fg.

Perc.

Arpa

Viol. I

Viol. II

Viola

Vcllo

Cb.

Pfte.

unis.

div.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

第六节 木管组多层结构

木管乐器分为几层结合是木管组织体中较典型的写法。多层结构能获得饱满而鲜明的音响，又能互相得到支持。

运用数件同类乐器在高八度或低八度，以同样方式叠置一层，即组成两层、三层的多层结构。从单层到两层，再到三层或相反，从三层、两层到单层是造成音响加强与减弱（增厚与削薄）的一种简单有效的方法。采用“层”的写法能获得最佳发音效果，同时又能不必做大的更动，便可获得音响薄厚的变化。

多层结构的组合形式也是多种多样的，在不同场合与不同要求的情况下可以组合成各种类型的多层结构。下面略举数例加以说明：

在例 2-9 中，用两支单簧管与两支大管在乐队中音区组成双音两层，发音虽然很轻，却很丰满。到第 3 小节加进了一支双簧管以同度简化法重复第一单簧管，好像音色的闪光，使原来稍暗的音色突然亮了一下，虽然不是那么清楚，但显然使音响起了一点变化。如果改用一支长笛在高八度出现一下，色彩会更明亮得多，可是这里并没有这种需要（此处乐曲仅开始第 3 小节！），而且同本来稍暗的音色相比，变化较大，显得前后不协调。这样一种重复法可以扩大应用于各种可能的组合与场合，它不会破坏原结构总的音响，但需要有逻辑，不能乱用。

例 2-9

Modère 1. 德彪西：管弦乐《夜曲》（云雾）

2 Ob. 1.

2 Cl. (B $\flat$) *pp* *très expressif* *più pp*

2 Fag. *pp* *très expressif* *più pp*

接下去例 2-10，在弦乐陪衬下，较高音区的同样两层写法，音响轻快，色彩明朗。

以上两例中我们看到，长笛与单簧管的组合属于明亮的一组，音区又较高，音色较为清澈；单簧管与大管的组合音色较苍白，但较柔和；单簧管与双簧管的组合音色比较浓厚。如果把例 2-9 的单簧管声部改为双簧管，大管声部改为单簧管，双簧管声部改为长笛，那么音响要饱满与温暖得多。当然，各种组合一般说都是可以的，而要看作者对色彩的要求与构思的需要。（见例 2-10）

例 2-10

柴科夫斯基:管弦乐《第三组曲》(II)

Allegro Moderato

Fl. I, III

Fl. II

Cl.

VI. I.

Vle.

Vc.

C.b.

pp

pp

p

pp

espr.

espr.

pizz.

pp

pizz.

pp

pp

pp

p

p

p

p

70

I
Fl. II
III
Ob.
C.ingl.
Cl.
Fag.
Archi

p
p
p
p
p
p cresc.
p
p

70

紧接着两例（例 2-11、2-12）是另一种双层组合，运用了整组木管乐器，有着较丰满的音响。《梁祝》一例中，下面一层采用复合音色——双簧管与单簧管同度重复，使中音区的音响得到加强，显得较厚实。这一片段作为两乐句之间音响与色彩起伏的穿插，它的前后数小节都没有木管出现。木管的插入，使色彩焕然一新。（见 2-11）

例 2-11

陈刚、何占豪：小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》

Allegro (♩ = 144)

This page contains musical staves for measures 95 through 100. The tempo is marked "Allegro" with a quarter note equal to 144 beats per minute. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Violino solo (V-no solo), Violini I (V-ni I), Violini II (V-ni II), Viola (V-le), Violoncello (V-c.), and Contrabasso (C-b.). Measures 95-98 show various woodwind entries and string accompaniment. Measure 99 features a prominent violin melody with a first ending bracketed and labeled "(1)". Measure 100 continues the orchestral texture with dynamic markings like *mf*, *f*, and *a2*.

《杨柳树》一例又是另一种双层写法。前4小节长笛与单簧管组成上下两层，双簧管填满中间空缺的和弦音，大管是和声基础，因此这段和声性结构的音响是饱满的。后4小节采用了本组对照，也用两层写法（有变化）。（见例2-12）

例 2-12

李秉衡：管弦乐《一棵棵的杨柳树》

Adagio

2 Fl.

2 Ob.

2 Cl.
(B.)

Fag.

丰满的多层结构——有圆号参加。在例 2-13 里，长笛与单簧管在较高音区构成两层旋律。因为这里力度是 *f*，所以双簧管与单簧管同度重叠在一起，使中间一层音响充实。如果没有双簧管，这一层音响会过于轻飘。

圆号与大管在下方吹奏相同节奏的和声基础。这段音乐的音区布置较宽，力度较强，音响充实、明亮，节奏清晰、有弹性。由于弦乐在逻辑重音上的拨奏，造成复合节拍的感觉，使音乐更加有动力。（见例 2-13）

例 2-13

Tempo(un poco più animato)

里姆斯基-科萨科夫：管弦乐《舍赫拉查达》(II)

Fl.

Ob.

Cl.
(A)

Fag.

Cor.
(F)

Timp.

mf

p *sf* *mf*

Tempo(un poco più animato)

Vln.

Vla.

Vcl.

Cb.

ff

pizz.

unif. pizz.

pizz.

第七节 木管组线条式结构

木管线条式结构是木管组简单的重奏形式之一。它是以线条进行为基础，各线条在声部关系上较独立，具有对位的性质。线条式结构应遵循两条规则，即不同节奏的两个声部允许相互间的远离，而相同节奏的两个线条要避免彼此的远离，应相互靠拢，一般说，不要超出八度。

线条式结构由于木管乐器本身所固有的音色个性而具有鲜明的效果。如下例《卡门》第一幕开始处的一段木管三重奏。第二长笛的模仿声部因第一长笛空出位置（长音）而显得异常清晰，双簧管有个性的音色同样也很突出。由于声部逐次进入，引起音响密度的增长。

例 2-14

比才：歌剧《卡门》第一幕

Andantino quasi allegretto

冼星海《满江红》组曲中的一个片段，是木管四重奏的写法（这里两支不同调的单簧管因为同类音色，我们就把它看作一个声部）。四类乐器的音色都具个性，大管与双簧管（注意，同属于浓厚的一组）演奏抒情而深思的古曲“满江红”音调，它们都在各自丰厚的音区，这两种乐器的音色符合这一旋律的性格。长笛与单簧管（注意，同属于明亮的一组）演奏对位旋律，长笛从低音区冲向高音区，接着单簧管又从高音区迅速退到低音区，这里音色的变化引人入胜，给人一种向往的印象。后4小节用同样的原则来处理，只是因为弦乐的进入，使音乐较前深沉，较前丰满而柔和。从这一例子中我们看到，把木管乐器分成两个相类似的音色组的必要，在长笛与单簧管音色的衬托下，使这段音乐显得有较大的色彩起伏。（见例 2-15）

例 2-15

冼星海：交响组曲《满江红》

Lento Sostenuto

Fl.

Ob.

Cl.

Cl.-b.

Fag.

Archi.
(实音)

solo

mf

p

bateria

Fl.

Ob.

Cl.
(B)

Fag.

Archi

mf

p

接下去是德沃夏克《“自新大陆”交响曲》的慢乐章，它是这一乐章再现前的一段间奏。在弦乐缺三音的和弦衬托下（三音留给了旋律声部），运用了木管三重奏的手法。把较为轻松的间奏旋律在各乐器上（3个不同的音区）分别演奏一遍，第五遍这一旋律转到低音弦乐器上，以这一材料引出乐队全奏，音乐达到高潮，然后主题再现。请注意，这是一段渐强的写法，如果读者能够翻阅一下总谱，仔细分析一下音区的扩大，织体逐渐复杂化，力度的渐渐加强，乐器的进入，我们就会看到，用同一个音乐材料如何通过配器的变化，使音色与音响得到发展，把音乐推向高潮。（见例2-16）

上面列举了3段声部线条较明显的重奏例子（当然也有和声）。下面我们举两段线条不那么明显，而线条与和声糅合得较紧密，可称它为线条——和声式重奏的例子。

弗朗克的《d小调交响曲》即是此类例子。首先应该指出，低声部半音向上级进的线条，音响特别浓厚，性格深沉而忧郁，加上很浓鼻音的英国管的重叠，形成两个八度，加深了这种印象；单簧管类乐器（普通单簧管与低音单簧管）演奏和声性质的八度主题音调，和半音级进的线条交织在一起，使音响难分难解，融合一体；后4小节因为双簧管的重复，把音响推向前去（有一点点渐强）。这一片断音乐，总的音响柔和而丰满，但稍有压抑之感。（见例2-17）

同一作品的另一段落。与上例相反，同样的主题音调，写法较前例简单，发音也较前例单薄。第一个4小节运用长笛低音区与大管构成柔和的开放和声，双簧管超越在上面，使色彩较前例明朗；第二个4小节旋律转向单簧管的高音区，音色又较前4小节透亮了一些。不能忽视圆号声部的进入，它同低音单簧管构成的和声有一种特殊的发音效果。注意第一圆号的线条与旋律线条是反方向进行，它们各自独立。（见例2-18）

在本章结束前再举一例，说明木管组与其他组，尤其是弦乐组的相互结合。这里，我们看到木管与弦乐穿插、对照的典型例子。在同一支旋律里，采用弦乐——木管不同音色，但有规律的轮换出现的伴奏，使得这段音乐的色彩不断起伏变化，效果辉煌、华丽。注意两组伴奏的特点：弦乐在低音区——浓厚；木管在中音区——除了厚实外，还有亮度。（见例2-19、例2-20）

综上所述，弓弦乐器组因为音色柔韧而统一，富有表情，使它成为管弦乐队的基础，而木管乐器组因为音色鲜艳而多样，富有个性，给管弦乐队带来丰富的色彩。我们可以这样认为，弓弦乐器组的基本特点是抒情，木管乐器组的基本特点是色彩。它们互相补充、互相支持，构成两个非常有表现力的独立体。

例 2-16

德沃夏克：《“自新大陆”交响曲》（Ⅱ）

Poco più mosso

Ob. I. II.

I.
Viol.

II.
Viol.

Vle.

Vol.

Cb.

Fl. I. II.

Ob. I. II.

Cl. I. II. A

I
Viol.

II.
Viol.

Vle.

Vol.

Cb.

pp cresc.

cresc.

cresc.

The image displays a page from a musical score, likely for a symphony orchestra, showing various instrumental parts. The staves are arranged vertically, with the following instruments and parts labeled on the left:

- Fl. I. II.** (Flute I and II)
- Ob. I. II.** (Oboe I and II)
- Cor. ingl.** (Cor Anglais)
- Cl. I. II. A.** (Clarinet I, II, and Alto)
- Fag. I. II.** (Bassoon I and II)
- I. II. E** (Trumpet I, II, and E-flat)
- Cor.** (Cornet)
- III. IV. E** (Trumpet III, IV, and E-flat)
- Trbe I. II. E** (Trombone I, II, and E-flat)
- I. II.** (Trombone I and II)
- Trbni** (Trombone)
- III. e Tb.** (Trombone III and Tuba)
- Timp. Des** (Timpani)
- I. Viol.** (Violin I)
- II. Viol.** (Violin II)
- Vle.** (Viola)
- Vcl.** (Violoncello)
- Cb.** (Contrabass)

The score includes various musical notations and performance instructions:

- Dynamic markings:** *cresc.* (crescendo), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *p* (piano).
- Performance instructions:** *tr* (trill), *muta in C* (change to C).
- Rehearsal marks:** *a 2* (second ending).
- Figured bass:** *6* (figure 6).

The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and a variety of articulations such as trills and slurs.

例 2-17

Allegro non troppo

300 弗朗克:《d小调交响曲》(I)

Fl.

Ob. I II

Cor. ingl.

Cl. I II

Cl. b.

Fag. I II

Cor. I II

300

pp poco cresc.

pp poco cresc.

pp poco cresc.

pp poco cresc.

pp poco cresc.

ppp

div.

ppp esp.

ppp espress.

ppp

Fl.

Ob. I II

Cor.ingl

Cl. I II

Cl.b.

Fag. I II

Cor.

Trbe.

Ctti.

Tuba.

Timp.

Archi

a2

I. II
a2

pp

pp

pp

(G.B.)

p

express.

Detailed description: This is a page from an orchestral score. It features staves for woodwinds (Flute, Oboe I & II, Cor Anglais, Clarinet I & II, Clarinet Bass, Bassoon I & II), brass (Cornet, Trumpet, Cymbal, Tuba), percussion (Timpani), and strings (Archi). The woodwinds and brass sections have melodic lines with various dynamics like *pp* and *a2*. The strings have a rhythmic pattern starting in the middle of the page. The percussion section includes a timpani part with a specific note marked (G.B.).

例 2-18

弗朗克：《d 小调交响曲》(I)

Poco più Lento *più rall*

F1. *pp* *PPP*

Ob. *I* *dolciss.*

Cl. *I* *dolciss.* *ppp*

Cl.b. *pp* *ppp*

Fag. I. *pp* *ppp*

Cor. (F) *I. II* *pp* *ppp*

480

a tempo

F1. *pp*

Ob. *pp*

Cor.ing. I *pp*

Cl. *pp*

Cl.b. *pp*

Fag. *a2* *pp*

Cor. (F) *I. II* *a2* *pp*

480

a tempo

Archi *pp*

pp

例 2-19

(Adagio mesto)

李斯特：交响诗《塔索》

Cl. basso (rit.)

Fag. *dim.* *pp* *(f)*

I Cor. *pp*

II Cor. *pp*

Arp.

Vle. (rit.) *(p)*

VI *dim.* *pp* *(f)*

III *(p)*

Clb. *(p)*

Cl. b. *rit.* 3

Fag. *muta in C* *pp* *smorz.*

I Cor. *muta in E*

II Cor. *pp* *smorz.*

Arp.

Archi *rit.* *div.* 3 *espressivo*

Parco

p

unis. arco

p

This musical score is divided into two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Arpeggiator (Arp.), and a section for Strings (Archi). The woodwind parts (Fl., Ob., Cl., Fag.) feature complex, rapid sixteenth-note passages, often with slurs and accents, and are marked with a piano (*p*) dynamic. The Arpeggiator part provides a rhythmic and harmonic foundation with arpeggiated chords. The string section (Archi) consists of multiple staves, with some parts showing sustained notes and others more active movement. The second system continues the woodwind and string parts, with the woodwinds maintaining their intricate patterns and the strings providing accompaniment. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

[illegible]

例 2-20

沃翰·威廉斯：《D 大调交响曲》（Ⅲ）

Un pochino più movimento

The musical score is presented in three systems, each containing staves for different woodwind instruments. The first system includes Oboe (Ob.), Cor Anglais (Cor. ing.), Clarinet in A (Cl. (A)), Bassoon (Fag.), Cor in F (Cor. (F)), Violoncello (Vlc.), and Viola (Vla.). The second system includes Oboe (Ob.), Cor Anglais (Cor. ing.), Clarinet in A (Cl.), Bassoon (Fag.), Violoncello (Vlc.), and Viola (Vla.). The third system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Cor Anglais (Cor. ing.), Clarinet in A (Cl.), and Bassoon (Fag.). The music features various dynamics such as *p*, *pp*, and *pp*, and includes performance instructions like *solo*, *div. con sord.*, and *unis.*. The tempo marking *Un pochino più movimento* is at the top of the first system.

第三章 管弦乐队中的铜管乐器组

铜管乐器组 (Ottoni), 作为完整而具有独立意义的乐器组, 是在 19 世纪初发明了活塞之后才逐渐形成的。在 19 世纪 30 年代之前, 铜管因为是自然乐器, 只是使用一些有限的音, 也就无法构成真正意义的乐器组。而真正的组的含义的确定, 却要晚得多, 大约到 19 世纪后期才广泛被公认和固定下来。

现在管弦乐队中完备的铜管组所使用的乐器有 4 类, 一般双管编制的乐队包括 4 支圆号、2 支小号、3 支长号和 1 支大号。在三管编制乐队中的铜管组, 基本上仍然是这些乐器, 除了采用 3 支固定的小号外, 其他乐器的数量基本不变。

第一节 铜管组的基本特点

我们曾在细述弦乐组时指出, 弦乐组在管弦乐队中的最大特点是它的表现能力, 也就是抒发人的种种内在感情的能力。同样, 在谈到木管组的基本特点时也曾指出, 木管组以它鲜艳而多样的色彩为乐队增添了光辉。而铜管组则又为乐队增加了另一特点, 即它的强大而响亮的发音、鲜明而强劲的力度以及清晰的节奏。就好像是管弦乐队中的一支后备力量, 当动用它时, 能发出威严的气势。将这 3 个基本乐器组结合使用、交替出现、取长补短、相互充实, 使管弦乐队的表现范围与表达能力大大地丰富和扩大。当然, 整组铜管乐器不能过多地使用, 更不能滥用, 不然一定会产生不良后果。

虽然铜管乐器组各乐器在演奏灵活性方面不及其他组 (也许小号例外, 它能与单簧管相匹敌), 但是它们有其他两个组无法具备的特性, 特别当整组强奏时, 发音相当雄厚、响亮, 具有很大的共鸣, 其效果通常是戏剧性的、灿烂的、精力充沛的。这种发音特性往往是乐曲在达到高潮时所不可缺少的。

铜管组另外一个发音特性是出音点清晰。这种特性对于演奏节奏性的段落或重音式的强调尤其必要。所以, 铜管组演奏节奏较强烈的音乐也是它的擅长, 可以使节奏轮廓

清楚而富有弹性。

铜管组四类乐器按其发音性质,可以把小号与长号归为发音洪亮、光辉的一类。把圆号与大号归为柔和、暗淡的一类,尤其是圆号被认为富有诗意,它的低音区与大号有许多共同处。这样的划分,对于铜管和弦的组合,铜管织体的分配,以及各种配器手段的运用,都将较容易得到理想的发音效果。

但是,在小号与长号结合运用时,必须注意这两件乐器的技术特性,特别要注意长号声部,不能要求长号像小号一样灵活地演奏,如果同等对待某些快速的或技巧性的乐句,结果肯定会使你失望。

同样,在圆号与大号结合运用时,必须注意大号声部,我们曾讲到,乐器愈大,愈不灵活。

铜管组各乐器的音色很接近,所以相互结合时较容易获得融合的音响,然而发音不够平衡。不平衡主要表现在圆号声部。从音量角度来看,当力度为 *p* 时,相互间的音量相等;当力度为 *mf* 时,表现出音量的不一致;而当力度在 *f* 以上时,这种差别就表现为明显的不平衡,也就是说,这时一支小号约等于两支圆号的音量,为什么说是约等于呢?因为实际上,在 *ff* 时一支小号的音量远远超过两支圆号音量的总和。所以,在管弦乐队总谱里,遇到 *f* 以上的力度时经常以两支圆号演奏一个声部,以求得音量的平衡。而在 *mf* 力度时,看织体情况和音区位置,有时两支圆号同度重复,有时不重复,全凭配器者对音量的感觉。

前面已提到,铜管乐器出音“点子”清楚,并由于它的音量幅度大,因此对于渐强与渐弱 (*< >*),突强与突弱 (*sf* — *sfp*) 都能做得非常出色。所以在配器写法中运用铜管组作为节奏强调、重音强调是配器写法上一个重要方面。

这里应该强调指出,铜管乐器虽不宜多演奏富有表情的段落,并不是说它没有表现力。应该把表情能力与表现能力这两种不同的概念区分开来。表情能力是指同其他组乐器相比较而言,只是长时间地演奏有特性的、歌唱性的旋律不如其他组乐器,有一种平淡之感。虽然这样,在“表情区域”仍然有可能奏出较抒情的句子,而且各铜管乐器的表情能力也各有其自己的所长。

表现能力是指铜管乐器本身所固有的表现特点,从这一点而论,它绝不逊色于其他组乐器。它首先表现在具有清晰的节奏上,其次表现在强大的发音上。那么,铜管乐器在这方面所带来极为丰富的手法,只要翻一翻总谱中各类全奏写法,就能清楚地看出它在全奏写法中的地位,足以证明它的重要性。

综上所述,铜管组的一般特点是:响亮的共鸣、鲜明的节奏、有分量的力度、特殊的音色,这4点构成了铜管组丰富多样的表现手法。不妨提醒一下,在管弦乐队里应该有节制地使用铜管乐器(也许圆号是例外),尤其是响亮的整组演奏,因为过多强烈的铜管音响,反而会使管弦乐队的表现力削弱。

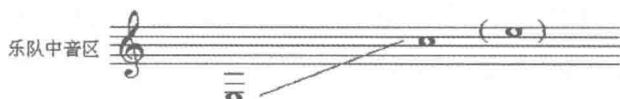
第二节 铜管组的和弦组合

铜管乐器由于音量很大，常常能影响整个乐队，因此在和弦组合时要求有匀称而平衡的发音，尤其是全奏和弦组合时更应如此。

铜管组的音响平衡对整个乐队来说具有重要意义。

和弦音的布置应根据自然谐音列为原则。也就是说，在低音区和弦音的距离应宽一些（如八度、五度）；中音区及较高音区的和弦音宜用密集位置，开放位置只宜用在高音区。中音区用开放位置不会有好的效果。特别在强奏时这条规则应遵循。

要获得丰满结实的音响，乐队中音区不应有“空间”，需要把它填满（密集位置）。和声所在的乐队中音区大致是：



当然，这只是一般的规律。

3个音或4个音的和弦如果分配给3支或4支同音色乐器演奏，例如3支长号、4支圆号，那么这个和弦可以像弦乐一样的平衡，音色也非常谐和，用任何力度演奏都有非常清新的效果：



（发音低五度）

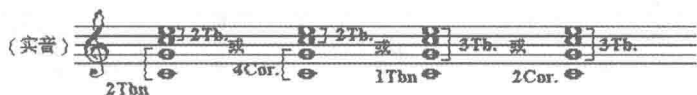
如果乐队里配备有3支小号，3个音的和弦也可分配给3支小号，同样有非常协调的音响。但一般只用密集位置的和弦排列。

长号如果在较低音区演奏，那么和弦音的排列应采用开放位置，这样的布置，得到的效果将是柔和的、令人满意的：

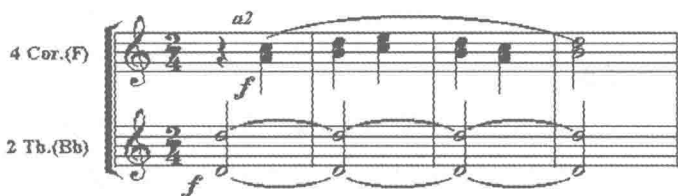


长号如果在较高音区,应该用密集的和声位置,那么强奏时效果是辉煌的。如前一例3支长号奏的高音区和弦。

总的说来,凡是同类铜管乐器演奏和弦,发出来的音响一般总是令人满意的。但是,如果用3种或4种不同音色的铜管乐器演奏3声部或4声部和声,则效果不好,因为和弦音不能很好地融合,缺乏音色的协调统一。一般用成对的乐器或3支同音色乐器加1支不同音色乐器构成4声部和声;或者,1对同音色乐器加1支另一音色乐器构成3声部和声。二声部和声一般总是用1对同音色乐器。



两种节奏各用同类音色 在和弦组合时,相同节奏织体用一种音色乐器,而不同节奏织体用另一种音色乐器,如:



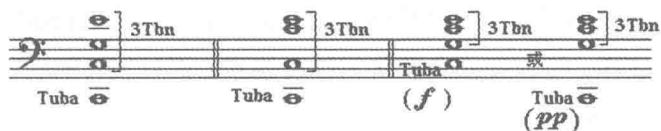
铜管乐器排列法 在木管组谈到的5种和弦排列形式,即叠置法、交叉法、包围法、交接法、并列法,在铜管组同样可以采用。但是如果要使和弦融合得更好,音响更谐和,那么应采用音色混合的办法,如采用交叉法、包围法等,把各乐器的音色交织起来。当然,不是任何场合都有这种可能,要考虑各乐器的音区与强弱。例如下面这样排列,都非常有效果:



下面列举几种典型的、采用两类音色构成的铜管和弦的排列形式:

1. 大号与长号的结合

大号经常与长号组成一个很协调的低音部四部和声,这种结合的发音是最能令人满意的。当然,应按自然谐音列原则,采用开放位置的排列形式,第三长号与大号往往还形成一个八度低音:



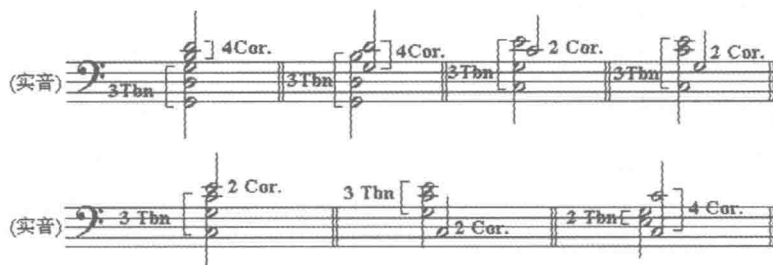
2. 长号与小号的结合

长号与小号是铜管组发音最强烈的两类乐器。它们所组成的和弦不仅发音非常匀称而平衡，而且在强奏时辉煌而明亮：



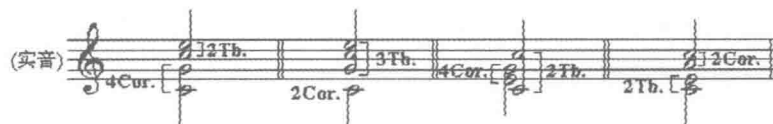
3. 长号与圆号的结合

长号与圆号组成和弦也能获得较理想的效果，但在布置和弦音时，应注意它们的音区与位置。由于这两种乐器发音性质不同，力度也不同，需要细心处理，强奏时圆号应加倍：

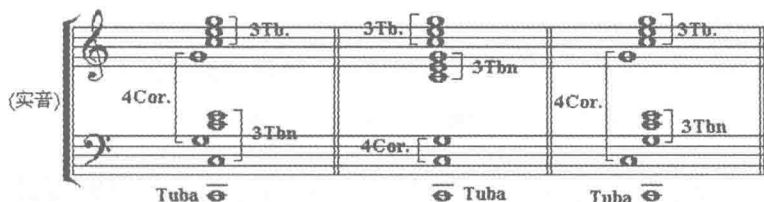


4. 小号与圆号的结合

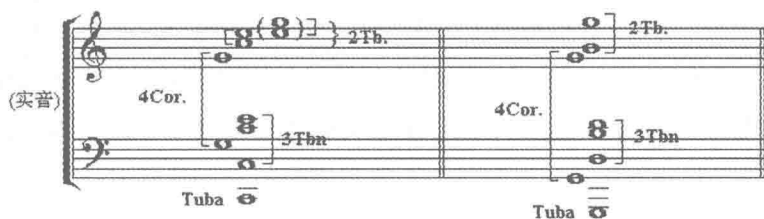
小号与圆号组成和弦也是常见的，强奏时圆号同样应加倍。各种排列形式都可采用，通常小号在上面，圆号在下面。有时利用音区特点，也可采用一些特殊的排列形式，如只有两支圆号时，为了获得音响平衡，把圆号放在上面，把小号放在下面。



铜管组在全奏时，如果要取得凯旋的、响亮的音响，那么把构成完整的三和弦各音交给小号与长号。这样，不仅使发音非常匀称而调和，而且使音响明朗而饱满。这样的结合，力度愈强效果愈好：

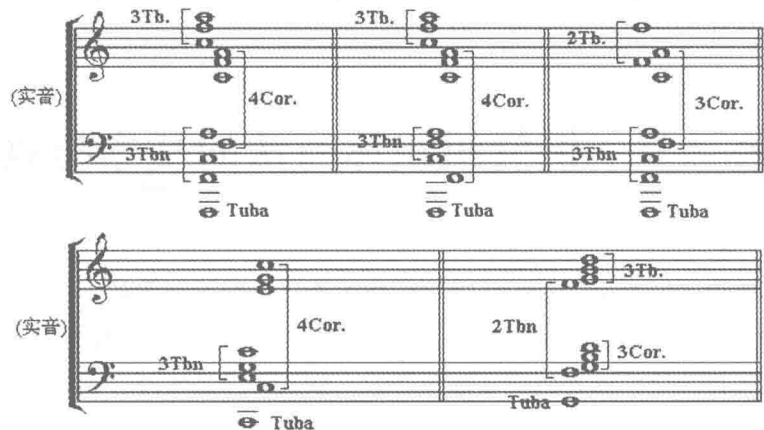


假如只用两支小号，可以省去一个音，这时两支小号最好采用三度或六度音程，而不要采用五度或四度音程，使两支小号的发音保持一定的紧张度：

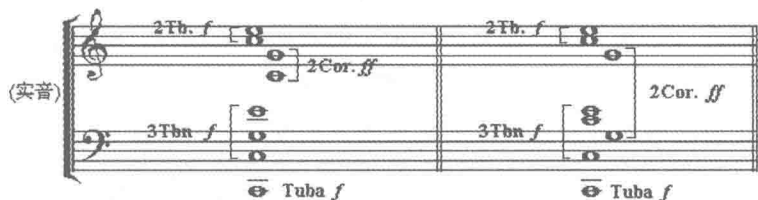


另外在铜管组的和声中，如果每一类乐器所分布的和弦音构成一个完整的或较完整的三和弦，那么在某种程度上说，这种不平衡是被允许的，因为每一类乐器奏出一个同音色的和弦，这个和弦本身是平衡的，而且能够融合得很谐和，

因此与其他同样的和弦结合起来，也还是能够使人满意：



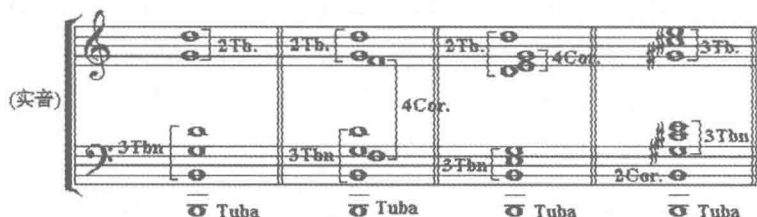
如果由于乐器不够分配、乐队乐器配备不齐或者和弦音布置的音区较宽时，为了取得音响的基本平衡，不得已可以采用调整力度记号的办法，即各个声部使用不同的力度标记。例如：



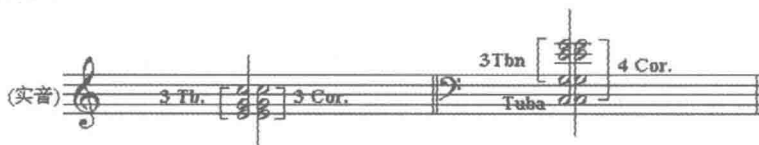
在排列和弦时，要注意不协和音程的处理（二度、七度）。一般情况，二度、七度

音程应该安排给不同音色的乐器。

各个转位七和弦的低音，有时也包括转位大三和弦的低音，一般不要在上声部重复。在各种场合，基本上都应遵循这条原则，虽然常常有例外。



为了获得厚沉的音响，或者为了柔软小号或长号突出而尖锐的音色，也常常运用铜管组自身的重复（并列法），通常用圆号柔和的音色去重复小号或长号，使小号与长号的音色得到软化：



上述都是一些最典型的和弦排列形式，而这些排列形式又都是以孤立的和弦为基础，因而许多具体而生动的用法，读者还应在阅读大量总谱时反复对照、研究，才能融会贯通。

第三节 铜管组织体写法的基本特点

在管弦乐队里，铜管组的运用往往表现在下面这些典型的场合。

- (1) 在整个管弦乐队达到高潮时，运用整组铜管乐器作为辉煌音响的基础。
- (2) 运用各种规模的铜管组合（加木管或不加木管，通常没有弦乐），表现响亮的号角声或队伍的行进。
- (3) 运用铜管乐器的各种组合（加强音器或不加强音器），强调某种音色特征或某种标题形象。
- (4) 用铜管组的各类写法（强奏或弱奏），纯粹作为乐队的和声基础。

铜管乐器单独一个组演奏，经常用在短小的特殊效果场合，所占篇幅不多，比木管乐器组单独使用所占的比例更小，大多数情况是个别地或数件乐器同其他组相结合。另外，整组铜管乐器的使用往往还同乐曲的高潮、乐队全奏联系在一起，因为乐曲的高潮通常采用乐队全奏形式，这时要求有响亮厚实的音响，强大锐利的力度。

整组铜管（当然，也可能是数件乐器）演奏还经常被用在乐曲的开始、乐章的开头，

这种用法一般为了获得响亮的号角声，它的音乐性格往往是凯旋的、胜利的，有时则具有光辉的节日气氛。

拉威尔配器的《图画展览会》第十段，“基辅大门”的开头就是其中一例。这是穆索尔斯基根据画家哈尔特曼的一幅油画所创作的，画页是基辅大门的景象——古俄罗斯的笨重格式，门上有一斯拉夫式的盔形圆顶。铜管组的和声非常结实，由3支长号与3支小号构成两层，圆号与大管一起自成和声排列，重叠在长号与小号声部。这样的和声组合使所有的乐器融为一体，音响更加稠密、浓厚，然而发音并不很明亮。这段音乐不要求明朗的色彩，而要求性格宏伟壮观。（见例3-1）

在李焕之《春节》组曲“灯会”一章，结束前的一段音乐，运用整组铜管演奏，是一种风俗性的场面。长号与大号的排列形式是典型的。因为是强奏，4支圆号当两支重复。请注意上方和声没有用三音，以便空出位置使小号的旋律不至于有其他的音妨碍它，因而变得更加明亮。两支小号八度演奏也是典型的，这种方法不仅加强了旋律，而且使小号的发音更加稳定。（见例3-2）

整组铜管乐器有时也被用在戏剧性的或悲剧性的场合。例3-3是一段整组铜管乐器演奏的戏剧性的例子。这段音乐体现了铜管组强大的力度变化能力。力度记号从3个 f 到3个 p ，这种大幅度力度变化对铜管组来说，能毫不费力地做到，这里不仅表现出渐强能力，还表现出节奏的弹性。4支圆号本身构成一组完整的和弦，虽然与其他乐器组合后个别音稍微弱了一点，却并不影响总的和声音响的平衡。这也是一种常见的手法。（见例3-3）

接着一例我们看到铜管组表现悲剧性的组合，这是乐章的结束处，它同前面形成情绪的突然转换、性格的突然变化，造成强烈的对比。这段音乐描写起义最后归于失败，人们怀着悲痛的心情，悼念牺牲了的战友。这种运用铜管组慢速度的、轻的和声性质的组合，经常被用于类似的音乐性格的段落（例如柴科夫斯基的《第六交响曲》，第一乐章的结束处）。这一乐章骚动的音型，一直保持到乐章非常轻地结束，因为速度变慢，性格有所改变。（见例3-4）

铜管乐器组更为常见的用法是与另外两个组相结合，因为这样的用法，手段更为多样、色彩更为丰富。

丁善德的《“长征”交响曲》中“翻雪山、过草地”一章的呈示部分，主题第四次出现时转到了两支小号与两支长号缓慢的八度演奏。这里由于运用了“a2”与八度结合，主题显得比前面更加深沉厚实、刚毅有力。如果速度稍快，音乐性格就会变成另一种样子。按理，1支小号与1支长号八度演奏的旋律音响已经足够响亮，作者在这里为加强其行军的艰难，战胜自然的决心，而采用“a2”，增加旋律音响的厚度与某种笨重的感觉。圆号步伐性质的声部由弦乐 pizz. 加以强调，使节奏清楚、稳定。主题的流动背景是风雪

例 3-1

穆索尔斯基 - 拉威尔：管弦乐《图画展览会》(X)

Allegro alla breve. Maestoso con grandezza

3 Flauti
(Fl. picc.)

3 Oboi
(C. ingl.)

2 Clarinetti (B)

Clarinetto basso (B)

2 Fagotti

Contrafagotto

4 Corni (F)

3 Trombe (C)

3 Tromboni
Tuba

Timpani

Piatti

Cassa

Tam-tam

Campanelli

Campana

2 Arpe

107 Allegro alla breve. Maestoso con grandezza

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabbassi

The image shows a page of a musical score, likely for a brass section of an orchestra. The staves are arranged vertically, with the following instruments labeled on the left:

- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- Cl. (Clarinet)
- Cl.b. (Bass Clarinet)
- Fag. (Bassoon)
- C. fag. (Contrabassoon)
- Cor. (Cornet)
- Tr. be. (Trumpet, Baritone)
- Tr. ni. e. Tuba (Trumpet, Natural and Tuba)
- Timp. (Timpani)
- Cassa (Cassa)
- V-ni I (Violin I)
- V-ni II div. (Violin II, divided)
- V-la div. (Viola, divided)
- V-c. div. (Violoncello, divided)
- C-b. (Cello)

The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). There are also articulation marks like accents and slurs. The page is numbered 107 at the bottom right.

109 a. 2

Fl.

Ob.

Cl.

Cl. b.

Fag.

C. fag.

Cor.

Tr-be

Tr-ni

Tuba

Timp.

P-ttl

Cassa

V-ni I

V-ni II div.

V-la div.

V-c. div.

C-b.

div.

unis.

div.

例 3-2

Allegro con brio (♩ = 138)

李焕之：管弦乐《春节组曲》(IV)

300

Fl.

Pic.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Trb.

Tub.

小鼓

小鼓
大鼓

大鼓

Vi. I.

Vi. II.

Vla.

Vc.

Cb.

例 3-3

西贝柳斯:《第二交响曲》(II)

D Molto largamente

Fag. *ff* *mp* *cresc. molto* *fff* *f* *ff* *ff* *p*

Cor. (F) *ff* *mp* *cresc. molto* *fff* *f* *ff* *ff* *p*

Trbe. (F) *ff* *mp* *cresc. molto* *fff* *f* *ff* *ff* *p*

Trbn. *ff* *mp* *cresc. molto* *fff* *f* *ff* *ff* *p*

Tuba. *ff* *mp* *cresc. molto* *fff* *f* *ff* *ff* *p*

Timp. *tr* *mf* *fp* *mp* *cresc. molto* *fff* *ff* *ff* *p*

I. *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

II. *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Vle. *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Vc. *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Cb. *ff* *ff* *mp* *cresc. molto* *fff* *ff* *ff* *mp*

Fag. *f* *cresc.* *ff* *fff* *dim.* *ppp* *lunga*

Cor. *f* *cresc.* *ff* *fff* *fff* *fff* *dim.* *ppp*

Trbe. *f* *cresc.* *ff* *fff* *fff* *fff* *dim.* *ppp*

Trbn. *f* *cresc.* *ff* *fff* *fff* *fff* *dim.* *ppp*

Tuba. *f* *cresc.* *ff* *fff* *fff* *fff* *dim.* *ppp*

Timp. *tr* *ff* *fff* *dim.* *ppp* *lunga*

Vc. *f* *cresc.* *ff* *fff* *dim.* *ppp* *lunga*

Cb. *f* *cresc.* *ff* *fff* *dim.* *ppp* *lunga*

muta D in C

muta D in Cis

例 3-4

Andante tranquillo (♩ = 80)

施咏康:《第一交响曲——东方的曙光》(II)

Fag.
 Cor.(F) I, II, III, IV
 Tb.
 Tbn.
 Timp.
 Vle.
 Vc.
 Cb.

Dynamics: *p*, *mp*, *pizz.*

Tempo: Andante tranquillo (♩ = 80)

的描写（第一、第二小提琴同高音木管和弦相结合。注意单簧管的音区）。（见例 3-5）

前面曾提到，铜管组乐器具有清晰的节奏点子，下面这例便是说明这种特点的。节奏性的用法常常还结合打击乐器，下例第 2、第 4 小节由于定音鼓、小鼓、大鼓和大钹的穿插，在节奏上更具动力性，并用两句铜管与打击乐器形成强烈的对比，推进音乐向前发展。这里，4 小节音乐用同一个和弦，但采取不同的排列与写法，因而色彩也就不同。在这一段音乐的前面，是奔驰背景下胜利的进军，突然遭到敌人的袭击，这 4 小节音乐是一种效果性的过渡。（见例 3-6）

接下去一例我们看到铜管组用在节奏和弦性质的伴奏。

从《意大利随想曲》中看到，明确的按乐器组的划分：主题一种音色，伴奏另一种音色，即弦乐奏主题，铜管奏伴奏。小号、长号与大号构成细腻的密集位置排列的节奏和弦（音区不高），圆号与大管在同音位完完整整地覆盖一层。从音响与音色角度看，圆号与大管属于同一类型，这种重复形式造成音响十分柔和、优美。如果要求伴奏明朗响亮，那么音区还应提高，而且不要采用同音位覆盖形式。（见例 3-7）

用铜管组乐器作为重音的势头，可以在交响诗《嘎达梅林》一例中看到。这里，把铜管组用作气势的加强与节奏的强调，非常有效果。第 1 小节与第 4 小节处，*fp* < 形式的运用，对铜管乐器来说是一种很有效果的典型方法，富有戏剧性。小号与长号的两层叠置，圆号（a2）插在中间，这种排列形式音响融合、平衡。著者冒昧地提出，如果第 1、2 小节将大号降低八度（从大字一组的降 B 进到大字组的 C），第三长号将小字组的 D 音进到 C 音（第 4、5 小节情况相似），那么效果是否将会更丰厚？（见例 3-8）

接着举一例铜管组的特殊用法，即把铜管组和弦作为一种力度加强手段与色彩转换手段结合使用。德沃夏克的《“自新大陆”交响曲》慢乐章就是一首非常出色的例子。请看下例，当木管组和弦渐强进行到最强烈的时候，进入铜管组强奏和弦，这时音响变得非常辉煌。当木管组收住，铜管组开始渐弱后收住时，非常弱的弦乐已经进入，这时乐队色彩变得焕然一新。这种鲜明强烈的对比除了音响色彩上的作用，还有心理上的作用。（见例 3-9）

最后再举一段铜管与木管两组相结合的写法。在要求有光彩的、闪烁的音响时，仅有铜管乐器往往还不够表现出音响的厚度，这时通常在铜管组的高八度（偶尔也在同音位）重叠一层木管。下面《幻想交响曲》的第四乐章第二主题一段，便是这样的例子，总的音响是灿烂而庄严的，具有凯旋的性格，和声排列较为稠密，因此而饱满。（见例 3-10）

关于铜管组的织体写法及运用，也是非常多样的，不可能把音乐实践中生动而丰富的成果一一列举，这里仅提供一些使用的线索。20 世纪来，铜管组的运用有许多新的发展，尤其把铜管乐器作为一种色彩手段，有许多特殊的组合形式运用于各种场合。读者应通过阅读总谱，去掌握铜管组的具体运用的方法。（见例 3-11）

例 3-5

Lento sostenuto (♩ = 54)

丁善德：《“长征”交响曲》(IV)

Woodwinds: Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Clarinet in Bass (Cl.b.), Bassoon (Fag.), Contrabassoon (C. Fag.).

Brass: Cor (Cornet), Trumpet (Tr.), Trombone (Tch. e Tub.), Tuba (Tub.), Timpani (Timp.), Castanets (Cast.), Tam-tam (Tam-t.).

Strings: Arpa (Harp), Piano (Piano), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), Contrabass (Cb.).

Percussion: Timp. (Mute in G A C# F#), Cast. (Mute in G A C# F#), Tam-t. (Mute in G A C# F#).

Tempo: Lento sostenuto (♩ = 54).

Key Signature: One flat (B-flat).

Dynamic markings: *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *pp* (pianissimo), *ppizz. dlo.* (pizzicato dolce).

This page of musical notation is a score for an orchestral piece, likely in 3/4 time and B-flat major. It features a variety of instruments and their parts across multiple staves. The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The score is organized into systems, with some staves showing sustained notes and others showing more active, rhythmic passages. The bottom section of the page shows a dense, fast-moving passage for a string instrument, possibly a violin or viola, characterized by rapid sixteenth-note runs. The overall layout is typical of a professional musical score, with clear staff lines, notes, and rests.

例 3-6

Allegro molto (♩ = 132)

施咏康:《第一交响曲——东方的曙光》(Ⅱ)

The musical score for Example 3-6 is written for a large orchestra, specifically focusing on the brass and percussion sections. The tempo is marked **Allegro molto** with a quarter note equal to 132 beats per minute (♩ = 132). The time signature is 2/2.

The instruments and their parts are as follows:

- Cor. (F):** Two parts, I and II, playing a melodic line with triplets and a strong *f* dynamic.
- Tb. (Bb):** Two parts, III and IV, playing a similar melodic line with triplets and a strong *f* dynamic.
- Tbn.:** Two parts, playing a melodic line with triplets and a strong *f* dynamic.
- Tuba:** Two parts, playing a low, sustained line with a strong *f* dynamic.
- Timp.:** Two parts, playing a melodic line with triplets and a strong *ff* dynamic, including *solo* passages.
- T-ro:** Two parts, playing a melodic line with triplets and a strong *ff* dynamic.
- Piatti:** Two parts, playing a melodic line with triplets and a strong *ff* dynamic.
- Cassa:** Two parts, playing a melodic line with triplets and a strong *ff* dynamic.
- Vl. I:** Two parts, playing a melodic line with triplets and a strong *f* dynamic.
- Vl. II:** Two parts, playing a melodic line with triplets and a strong *f* dynamic.
- Vle.:** Two parts, playing a melodic line with triplets and a strong *f* dynamic.
- Vc.:** Two parts, playing a melodic line with triplets and a strong *f* dynamic.
- Cb.:** Two parts, playing a melodic line with triplets and a strong *f* dynamic.

例 3-7

柴科夫斯基：管弦乐《意大利随想曲》(I)

♩ = 132

FG.

Cr.

Trbn.

Trbn.
e
Tb.

I

V.

II

Vle.

Vc.

20

例 3-8

Più mosso (♩ = 220)

辛沪光：交响诗《嘎达梅林》

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section (Piccolo, Fl., Ob., Cl., Fag.) is in the upper staves, playing a melodic line with a forte (f) dynamic. The brass section (Cor., Tr., Trb. & Tub., Timp.) is in the middle staves, playing a rhythmic pattern with a fortissimo (fp) dynamic. The string section (Vl. I, Vl. II, Vle., Vc., Cb.) is in the lower staves, playing a supporting role with a forte (f) dynamic. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The tempo is Più mosso (♩ = 220).

118

The musical score is written for a full orchestra, including strings, woodwinds, and brass. It features complex rhythmic patterns, dynamic markings (p, cresc.), and articulation (acc.). The score is divided into two systems, each with five staves. The first system includes a woodwind section (flute, oboe, clarinet, bassoon) and a string section. The second system includes a brass section (trumpets, trombones, tuba) and a string section. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat).

例 3-9

Largo (♩=52)

德沃夏克：《“自新大陆”交响曲》(II)

The musical score for Example 3-9 is a page from a music manuscript, showing the woodwind and brass sections of Dvořák's Symphony No. 2, "New World", II. The tempo is marked "Largo" with a quarter note equal to 52 beats (♩=52). The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The score is written for the following instruments:

- Fl.** (Flute)
- Ob.** (Oboe), with a second oboe part (Ob. II.) indicated.
- Cl. in B^b** (Clarinet in B-flat)
- Fg.** (Fagott/Bassoon)
- I. II. Cor in E** (First and Second Cor Anglais in E)
- III. IV.** (Third and Fourth Cor Anglais)
- Trbe. in E** (Trumpet in E)
- Trbn. I. II** (First and Second Trombone)
- Trbn. basso** (Trombone Bass)
- Tymp. Des. As** (Tympani, Descending A's)
- VI. I** (Violin I)
- VI. II** (Violin II)
- Vla.** (Viola)
- Vc.** (Violoncello)
- Cb.** (Contrabasso)

The score includes various dynamics and articulations, such as *cresc.* (crescendo), *pp* (pianissimo), *f* (forte), *ff* (fortissimo), *ppp* (pianississimo), and *fz* (forzando). The woodwinds and brasses play a melodic line, while the strings provide a harmonic accompaniment.

例 3-10

柏辽兹：《幻想交响曲》(IV)

Allegretto (no) $\text{♩} = 72$ 53

FL.

Ob.

Cl.

Cor.

Fag.

Cti.

Trbe.

Trbn.

Tuba.

Timp.

Piat.

Gr.Tamb.

Archi

53

This page contains musical notation for a brass section, organized into two systems of five staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Top System:

- Staff 1: Treble clef, key signature of one flat (B-flat). Contains complex rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes.
- Staff 2: Treble clef, key signature of one flat. Similar to Staff 1, with complex rhythmic patterns.
- Staff 3: Treble clef, key signature of one flat. Contains complex rhythmic patterns.
- Staff 4: Treble clef, key signature of one flat. Contains complex rhythmic patterns.
- Staff 5: Bass clef, key signature of one flat. Contains complex rhythmic patterns.

Bottom System:

- Staff 6: Treble clef, key signature of one flat. Contains complex rhythmic patterns.
- Staff 7: Treble clef, key signature of one flat. Contains complex rhythmic patterns.
- Staff 8: Treble clef, key signature of one flat. Contains complex rhythmic patterns.
- Staff 9: Bass clef, key signature of one flat. Contains complex rhythmic patterns.
- Staff 10: Bass clef, key signature of one flat. Contains complex rhythmic patterns.

Dynamic Markings:

- f* (forte) appears in measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.
- mf* (mezzo-forte) appears in measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.
- p* (piano) appears in measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.
- pizz.* (pizzicato) appears in measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

The image displays two systems of musical notation for a string orchestra. The top system consists of ten staves, with the first five grouped by a brace on the left. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte) and *p* (piano). The bottom system also consists of ten staves, with the first five grouped by a brace. This system includes articulation markings such as *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco), as well as dynamic markings like *poco f* and *cresc.* (crescendo). The notation is written in a standard musical staff format with a key signature of one flat and a time signature of 4/4.

例 3-11

斯特拉文斯基：舞剧《彼特鲁什卡》

Allegro giusto ($\text{♩} = 116$)

2 Piccoli

2 Flauti

3 Oboi

Corno inglese

3 Clarinetti(B)

3 Fagotti

4 Corni

2 Pistoni(B)

Piano

Allegro giusto ($\text{♩} = 116$)

33

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

中 篇

管弦乐织体各因素

序

音乐的织体结构，可以分为主调音乐织体与复调音乐织体，或这两者混合的音乐织体。这些音乐织体通常由以下几个基本因素组成：主要旋律、次要旋律（副旋律与补充旋律）、和声伴奏以及低音声部等。在管弦乐织体里，这些因素表现得更为多样、复杂，例如伴奏织体中又有各种写法的华彩音型、多样的乐队背景、起和声衬托作用的“踏板”（Pedal）音，等等。不论弓弦乐器组、木管乐器组、铜管乐器组，抑或小型乐队、大型乐队、管弦乐织体等都包括了这些基本部分。

但是，写给一件乐器演奏与写给管弦乐队演奏，是完全不一样的两种概念，除了织体的一般特点外，管弦乐队的呈示形式与织体结构同一件独奏乐器有着很大的区别，这里所指是音乐的垂直发展和横向发展。

既然管弦乐队是由几十件乐器组成，必然由此而产生乐器间相互的关系，乐器的分离与结合，音色的交替与发展，音响的平衡与起落，织体各因素的形态与形式，以及各乐器所固有的某些特殊的音型法等等。如何使这些复杂的因素做到连贯、交替、对比、衔接，使它们有机地结合起来，同时还必须注意到这些方法的运用需服从作品的曲式结构，以及曲式的发展逻辑，是这个篇章里所论述的重点。

第四章 管弦乐织体中的主要旋律

第一节 旋律的一般特点

旋律是音乐的灵魂，音乐形象本质的集中表现。

动人的旋律往往是音乐美感的结晶，不论它是愉悦的、幽怨的、柔媚的，也不论是雄健的、庄重的，都能在听者的心灵深处引起共鸣而得到满足，历久不忘。因此，旋律是音乐思想的基础，是管弦乐语言的基本手段，任何时候旋律都具有深刻的表现意义。所以，不论在什么场合、什么情况，旋律永远应该不费力气地从管弦乐音响中凸显出来，赋予应有的个性。

一般说来，主要旋律总是占优势的，因此在总谱里并不难分析，也不会引起争论，只有在极个别场合表现得复杂些或特殊些，如主要旋律和复调声部交织在一起时，如仅有乐队背景时或仅有节奏线条时，通常旋律总是十分清楚的。

配器时首先要考虑的问题，就是旋律的陈述形式与体现方法，以及发展的规模。也就是说旋律的音高位置（在乐队的那个音区位置），旋律的音色个性（选用何种乐器演奏），旋律的音响厚度（乐器的相互结合与重叠），旋律在音乐发展过程中色彩的变化与音响的起落。配器时如果能充分注意到这些方面，将使音乐形象的体现更加生动、活泼。

至于音乐结构中的其他因素，如伴奏织体的选择、对位旋律的加入、乐队低音的写法，以及各种配器手段的运用、音响色彩的渲染，都要根据旋律的陈述形式与体现方法来确定。同时还要充分注意到为旋律选用什么乐器，它的数量如何，都应与旋律在音乐发展中处于曲式的什么部位相适应。

因此，在管弦乐配器中旋律起主导作用，其他因素起辅助和补充旋律思想的作用。

在为旋律选择乐器时，要有计划地、充分地利用和发挥各组乐器的特长。如前所述：

- （1）弦乐组——丰富的表情。
- （2）木管组——多样的色彩。
- （3）铜管组——鲜明的力度。

如能深刻认识这3个乐器组表现的基本特点,将对配器的发展、音乐的发展具有积极的作用。

第二节 旋律的色彩

既然在音乐发展过程中旋律起着塑造和完成艺术形象的重要作用,那么赋予旋律以一定的色彩与色彩发展,就成为配器的重要手段。管弦乐队里旋律的音色音响基本上可以分为:

1. 单一音色的旋律

单一音色的旋律具有鲜明的个性。它分为两种形式:

(1) 一件乐器的独奏(Solo)。独奏的音色个性非常强烈,并能使演奏灵活、表情多样。尤其是木管乐器独奏,它的音色与色调变化更是相当丰富。一般的发音性质特点是:例如长笛明快活泼、双簧管如诉如泣、单簧管侃侃而叙、大管情趣谐谑,加上它们的亲属乐器,变化十分繁多。铜管乐器独奏特别适合奔放开朗的、英雄气概的旋律。弦乐器独奏属于特殊的配器手段,色彩非常新颖。选用什么乐器独奏取决于乐器的音区,旋律的性格与乐器的特性,以及在配器发展中相互间的关系。一般说,富有表情的、有特性的句子应选用一件乐器独奏。独奏通常运用在乐队规模不太大,配器音响不太强的轻盈乐句,大都出现在乐曲的开端、乐曲的结尾和乐曲中间的对比段落。

(2) 数件同类乐器的齐奏(Soli)。同类乐器齐奏虽然音色个性受到某种抑制,但能使共鸣扩大,音响增浓,发音稳定,又不改变其音色的基本特征。例如两支长笛齐奏,两支单簧管齐奏等。但是应该指出,齐奏必然会引起演奏笨拙,个性削弱。像力度的变化、节奏的灵活性、许多细微的表情的表达等,都会因此而丧失或受到限制。然而同类乐器齐奏,有时也是一种音色表现手段。例如在某个段落,非华丽的旋律,其音色个性、演奏灵活性并非主要。而浓郁的共鸣、有厚度的音响却是音乐发展所必需的。另一种情况是,当声部处于不利地位时,为突出旋律,不至于被伴奏掩盖而加强其音响。增加其音量也常用同类乐器齐奏。但齐奏与独奏相比,齐奏的篇幅毕竟大大少于独奏。同时应该说明,这里泛指同类管乐器齐奏,而非指弦乐组,弦乐器齐奏是弦乐组的基本音色,独奏是它的特殊音色。

管乐器独奏在任何一本总谱里,到处可以找到各种类型的例子,读者应随时注意它的变化无穷的用法。

2. 复合音色的旋律

通过乐器结合而产生的复合音色旋律,其音色变化非常繁多,结合方式也极其多样,

就其音响性格来说,复合音色旋律具有雄厚的力量。

乐器结合是配器上的“调色板”。通过乐器结合不仅是创造新的音色的一种手段,也是加强发音力量与音响厚度的一种方法。同时由于乐器结合也使管弦乐总的音响趋于稳定与可靠,而且还可能使某些刺激的发音得到柔润。

复合音色的旋律也有两种形式:

(1) 同组非同类乐器结合的复合音色,仍具该组乐器的音色特性,例如单簧管加双簧管(包括同类亲属乐器,如单簧管加低音单簧管,双簧管加英国管等)。这种复合音色变化比较多样,也比较容易得到好的效果。

(2) 非同组乐器结合的复合音色,例如小提琴加长笛,中提琴加双簧管,圆号加大管等,同样有很好的效果。但有时用得不恰当会出现两种音色互相分离现象,黏合不到一起,特别要注意弓弦乐器与铜管乐器的结合,这两组乐器的结合往往会出现此种情况(圆号除外)。例如小提琴加小号、大提琴加长号。非同组乐器结合,有时也可采用加花重复与简化重复。由于不同组乐器重复的音色差别较大,因为加花或简化又使节奏不一样,可以给人某种复调的感觉。这种重复法能增强其内在节奏。

非同类乐器同度结合所得到的音色,一般总是一种乐器占优势,另一种乐器处劣势,即一种音色较明显,另一种音色不突出,要使两者均匀地发声,取决于乐器的发音性质、音色个性与音区位置。

两种以上乐器结合的复合音色,虽然它的音响大大地加强,但表情与音色的多样性则完全丧失,给人以单调、乏味的印象。因此,除了在强烈的音响处外,这种方法不宜多用。

第三节 和声性旋律

所谓和声性旋律,即指以双音或三音平行进行构成的旋律。双音旋律通常以三度或六度音程形式为常见,四度音程旋律在中国管弦乐作品中常用,其他音程的双音旋律少见。唯二度(尤其是小二度)音程的双音旋律,作为一种色彩性手段有时也可在短小的乐句中遇到。

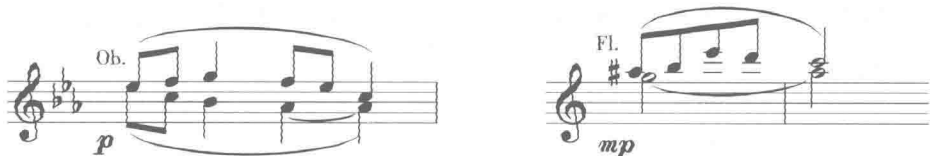
三度音程(也包括二度音程)的双音旋律一般都须用同类音色乐器构成。例如:

$$\begin{array}{ccc} \text{V.I} & \text{C.I} & \text{F.I} \\ \text{div.} & & \\ \text{V.I} & \text{C.II} & \text{F.II} \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{ccc} \text{V.I} & \text{C.I} & \text{F.I} \\ \text{div.} & & \\ \text{V.I} & \text{C.II} & \text{F.II} \end{array}} \right] 3 \quad \text{等}$$

六度音程的双音旋律可以用同类音色乐器，也可以用同组非同类音色乐器，但不要用两个不同组乐器。例如：

$$\begin{array}{l} \text{Vl.I} \\ \text{Vl.II} \end{array} \Bigg] 6 \qquad \begin{array}{l} \text{Ob.} \\ \text{Cl.I} \end{array} \Bigg] 6 \qquad \begin{array}{l} \text{Ob.I} \\ \text{C.I} \end{array} \Bigg] 6 \quad \text{等}$$

下面这类双音旋律，虽不是平行进行，但属于和声性的动机，也应采用同类音色乐器为好：



三音平行进行的和弦性旋律，尤以第一转位的平行六和弦及第二转位的平行四六和弦效果最好，一般说来须用同类音色乐器或音色接近的乐器构成，才有出色的效果。例如：



和声性旋律，它的音响非常饱满，给人以稠密、丰富的和声感觉。在管弦乐作品中，这一手法也用得相当普遍且有效果。特别用在短小的穿插性句子更是常见。

第四节 多层形式的旋律

当旋律音响要求增强时可以扩大旋律的音区，在高八度或低八度重叠同样的一层或两层。这样，扩大了旋律音响的宽度与厚度，使旋律在音响上更加激动，这种情况大都用在强奏。有时为了改变旋律的色调，也用重叠形式，多数用在弱奏，强调它的细腻感。总的说来，重叠音色用在强奏比用在弱奏更广泛。（重叠的概念：在不同的音位重复同样的内容，就像“叠罗汉”。）

1. 多层旋律可分为单一音色与复合音色两类（其中又有双层与三层之别）

（1）双层单一音色旋律 这一类型的旋律用弦乐组或铜管组演奏有较好的效果。例如：

$$\begin{array}{l} \text{Vl.I} \\ \text{Vl.II} \end{array} \Bigg] 8 \qquad \begin{array}{l} \text{Vl.I} \\ \text{Vl.I} \end{array} \Bigg] 8 \qquad \begin{array}{l} \text{Tb.I} \\ \text{Tb.II} \end{array} \Bigg] 8$$

$$\begin{array}{l} \text{Cor.I II} \\ \text{Cor.III IV} \end{array} \Bigg] 8 \qquad \begin{array}{l} \text{Tbn I} \\ \text{Tbn II} \end{array} \Bigg] 8 \quad \text{等}$$

木管组的双层旋律一般不用同类乐器演奏,因为这样会使两支同类乐器处于两个不同音质的音区,发音不易得到一致。当然偶然用用也未尝不可,作曲家总谱里也常能见到。

例如:

$$\begin{array}{l} \text{Fl.I} \\ \text{Fl.II} \end{array} \Bigg] 8 \qquad \begin{array}{l} \text{Cl.I} \\ \text{Cl.II} \end{array} \Bigg] 8 \quad \text{等}$$

如果用同类亲属乐器一起构成的多层旋律,音响将是匀称的,基本上也属于多层单一音色。例如:

$$\begin{array}{l} \text{Picc.} \\ \text{Fl.} \end{array} \Bigg] 8 \qquad \begin{array}{l} \text{Ob.} \\ \text{Cor.ingl.} \end{array} \Bigg] 8 \qquad \begin{array}{l} \text{Cl.} \\ \text{Cl.b.} \end{array} \Bigg] 8 \qquad \begin{array}{l} \text{Fag.} \\ \text{C-fag} \end{array} \Bigg] 8 \quad \text{等}$$

(2) 双层复合音色旋律 有两种类型:

一种是同组双层复合音色旋律,这种结合基本上保持了组的音色特征。在木管乐器上构成的双层旋律大多用非同类乐器,但应按乐器排列的正常次序,这样共鸣才是自然的。例如:

$$\begin{array}{l} \text{Fl.} \\ \text{Ob.} \end{array} \Bigg] 8 \qquad \begin{array}{l} \text{Fl.} \\ \text{Cl.} \end{array} \Bigg] 8 \qquad \begin{array}{l} \text{Ob.} \\ \text{Fag.} \end{array} \Bigg] 8 \qquad \begin{array}{l} \text{Cl.} \\ \text{Fag.} \end{array} \Bigg] 8 \quad \text{等}$$

在铜管组的双层旋律用非同类乐器效果也极好。例如:

$$\begin{array}{l} \text{Tb.} \\ \text{Tbn.} \end{array} \Bigg] 8 \qquad \begin{array}{l} \text{Tb.I} \\ 2 \text{ Cor.} \end{array} \Bigg] 8 \qquad \begin{array}{l} \text{Tbn.III} \\ \text{Tuba.} \end{array} \Bigg] 8$$

在弦乐组的双层旋律,它们的发音,音响最匀称、音色最统一、效果最好,这已是不争的事实。例如:

$$\begin{array}{l} \text{Vl.I} \\ \text{Vle.} \end{array} \Bigg] 8 \qquad \begin{array}{l} \text{Vl.I} \\ \text{Vc.} \end{array} \Bigg] 8 \qquad \begin{array}{l} \text{Vle.} \\ \text{Vc.} \end{array} \Bigg] 8 \qquad \begin{array}{l} \text{Vc.} \\ \text{Cb.} \end{array} \Bigg] 8$$

另一种是不同组的双层复合音色旋律,它有很大的内在力量,音响浓厚,共鸣扩大,含有较大的张力。有 3 种结合类型:

(1) 复合音色分离重叠(即一种音色在上,另一种音色在下):

$$\begin{array}{l} \text{Fl.} \\ \text{Vl.I} \end{array} \Bigg] 8 \qquad \begin{array}{l} \text{Vl.I} \\ \text{Fag.} \end{array} \Bigg] 8 \qquad \begin{array}{l} \text{Cla2} \\ \text{Vle + Vc.} \end{array} \Bigg] 8$$

(2) 复合音色完整重叠 (即两组乐器同样覆盖一层):

$$\begin{array}{cc} \text{Fl.I} + \text{Fl.} & \text{Fl.I} + \text{Cl.} \\ \text{Vl.II} + \text{Ob.} & \text{Vc.} + \text{Fag.} \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{cc} \text{Fl.I} + \text{Fl.} & \text{Fl.I} + \text{Cl.} \\ \text{Vl.II} + \text{Ob.} & \text{Vc.} + \text{Fag.} \end{array}} \right] 8$$

(3) 复合音色不完整重叠 (即加强其中某一个声部):

$$\begin{array}{ccc} \text{Vl.I} + \text{Fl.} & \text{Vl.I} & \text{Vl.I} + \text{Vl.II} \\ \text{Vl.II} & \text{Vl.II} + \text{Cl.} & \text{Vc.} + \text{Fag.} \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{ccc} \text{Vl.I} + \text{Fl.} & \text{Vl.I} & \text{Vl.I} + \text{Vl.II} \\ \text{Vl.II} & \text{Vl.II} + \text{Cl.} & \text{Vc.} + \text{Fag.} \end{array}} \right] 8$$

有一种远距离双层复合音色旋律, 采用跳过中间音区, 相隔两个八度的重叠, 这是一种特殊的色彩性的旋律形式, 造成空虚、旷野的音响效果。例如这样排列:

$$\begin{array}{ccc} \text{Fl.} & \text{Cl.} & \text{Fl.} \\ \text{Fag.} & \text{Fag.} & \text{Fag.} \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{ccc} \text{Fl.} & \text{Cl.} & \text{Fl.} \\ \text{Fag.} & \text{Fag.} & \text{Fag.} \end{array}} \right] 8$$

$$\begin{array}{ccc} \text{Fl.} + \text{Ob.} \text{ (或 } + \text{C.i.} + \text{Cl.} \text{ 或 } + \text{Vl.)} & & \\ & & \left. \vphantom{\begin{array}{ccc} \text{Fl.} + \text{Ob.} \text{ (或 } + \text{C.i.} + \text{Cl.} \text{ 或 } + \text{Vl.)} & & \end{array}} \right] 8 \text{ 等} \\ \text{Cl.b} + \text{Fag.} \text{ (或 } + \text{C.f.} + \text{Vc.} \text{ 或 } + \text{Cb.)} & & \left. \vphantom{\begin{array}{ccc} \text{Cl.b} + \text{Fag.} \text{ (或 } + \text{C.f.} + \text{Vc.} \text{ 或 } + \text{Cb.)} & & \end{array}} \right] 8 \end{array}$$

3层 (或4层) 同组的或不同组的复合音色旋律, 大都用在全奏处, 发音共鸣更大, 音响更广。当然, 音色个性也就完全丧失, 这时要求的是强大的力量。它的排列形式可参照上面的方法。

2. 多层三度、六度旋律同样有很好的效果, 也是常见的形式。它应按正常的乐器排列次序, 可以是完整的排列, 也可以是不完整的排列, 但是要注意音响的平衡。例如:

$$\begin{array}{ccc} \begin{array}{c} 6 \left[\begin{array}{c} \text{Vl.I} \\ \text{Vl.I} \end{array} \text{ div.} \right] 3 \\ 6 \left[\begin{array}{c} \text{Vc.} \\ \text{Vc.} \end{array} \text{ div.} \right] 3 \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{c} 6 \left[\begin{array}{c} \text{Vl.I} \\ \text{Vl.I} \end{array} \text{ div.} \right] 3 \\ 6 \left[\begin{array}{c} \text{Vc.} \\ \text{Vc.} \end{array} \text{ div.} \right] 3 \end{array}} \right] 8 & \begin{array}{c} \text{Ob.I} \\ \text{Ob.II} \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{c} \text{Ob.I} \\ \text{Ob.II} \end{array}} \right] 3 \left. \vphantom{\begin{array}{c} \text{Ob.I} \\ \text{Ob.II} \end{array}} \right] 8 & \begin{array}{c} \text{Fl.I} \\ \text{Fl.II} \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{c} \text{Fl.I} \\ \text{Fl.II} \end{array}} \right] 3 \left. \vphantom{\begin{array}{c} \text{Fl.I} \\ \text{Fl.II} \end{array}} \right] 8 \\ \begin{array}{c} \text{Vl.I} + \text{Fl.I} \\ \text{Vl.I} \text{ div.} + \text{Fl.II} \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{c} \text{Vl.I} + \text{Fl.I} \\ \text{Vl.I} \text{ div.} + \text{Fl.II} \end{array}} \right] 3 \left. \vphantom{\begin{array}{c} \text{Vl.I} + \text{Fl.I} \\ \text{Vl.I} \text{ div.} + \text{Fl.II} \end{array}} \right] 8 & \begin{array}{c} \text{Cl.I} \\ \text{Cl.II} \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{c} \text{Cl.I} \\ \text{Cl.II} \end{array}} \right] 3 \left. \vphantom{\begin{array}{c} \text{Cl.I} \\ \text{Cl.II} \end{array}} \right] 8 & \begin{array}{c} \text{Vl.I} \\ \text{Vl.II} \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{c} \text{Vl.I} \\ \text{Vl.II} \end{array}} \right] 3 \left. \vphantom{\begin{array}{c} \text{Vl.I} \\ \text{Vl.II} \end{array}} \right] 8 \\ \begin{array}{c} \text{Vc.} + \text{Cl.I} \\ \text{Vc.} \text{ div.} + \text{Cl.II} \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{c} \text{Vc.} + \text{Cl.I} \\ \text{Vc.} \text{ div.} + \text{Cl.II} \end{array}} \right] 3 \left. \vphantom{\begin{array}{c} \text{Vc.} + \text{Cl.I} \\ \text{Vc.} \text{ div.} + \text{Cl.II} \end{array}} \right] 8 & \begin{array}{c} \text{Fl.I} \\ \text{Fl.II} \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{c} \text{Fl.I} \\ \text{Fl.II} \end{array}} \right] 3 \left. \vphantom{\begin{array}{c} \text{Fl.I} \\ \text{Fl.II} \end{array}} \right] 6 & \begin{array}{c} \text{Vl.I} \\ \text{Vl.II} \\ \text{Vle} \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{c} \text{Vl.I} \\ \text{Vl.II} \\ \text{Vle} \end{array}} \right] 3 \left. \vphantom{\begin{array}{c} \text{Vl.I} \\ \text{Vl.II} \\ \text{Vle} \end{array}} \right] 6 = \text{Musical Staff with notes} \end{array}$$

第五节 为旋律选择乐器、布置音区

从上述种种方法中我们可以获得旋律的各种结构形式与旋律的各种音响色彩，使旋律具有各种不同的宽度、密度与力度。但如何去为旋律选择这种多样的表现手段，真是琳琅满目，无所适从。由于配器属于创作范畴，是写作管弦乐曲必须具备的能力，是管弦乐创作思维的指向，完全要靠作者的内在感觉，没有什么规则可循，只能根据音乐本身的发展出发，但是应该指出的是，不论选择何种旋律音色与旋律形式，都必须符合乐曲中的乐句、乐段以及动机的结构规律。虽然这样，仍可以提出一些依据。在为旋律选择乐器时，应根据音乐发展的性质，从下面这几方面来思考：

(1) 旋律属于什么样的性格：是抒情柔和的，还是轻巧活泼的，是威严雄壮的，还是强烈激动的，是深沉思念的，还是侃侃叙事的等等。旋律的速度如何？是慢速的，还是快速的，是从容不迫的，还是节拍自由的。

(2) 旋律位于哪个乐队音区，该音区音色特点是什么，由什么乐器演奏最合适，这乐器的发音色调如何，是温暖的还是冷漠的，能否表达出该旋律的性格。

(3) 技术上能否做到流畅自如地演奏。

(4) 该旋律在进行中有无急剧改变音区，如果有这种情况，选用的乐器能否克服，如果不能克服，则采用乐器转接或换用乐器。假使采用转接，那么需要把旋律线条根据它的节奏与动机的结构特点，划分为若干小段落，由不同乐器轮流接替演奏。假使采用一气呵成，那么需要在不损伤旋律风格的情况下，把音区加以压缩。

(5) 调性是否合适，特别是铜管乐器，其次是木管乐器，这一点尤为重要。对铜管乐器来说，用什么调演奏直接影响到它的发音与表情。不适合的调会使发音变得紧张，甚至憔悴无力。铜管乐器对降号调的自然倾向是非常明显的，而且降号调对音准、音色都有好处，演奏也从容自在。

(6) 旋律在全曲中所处的地位，即处于曲式哪一段落，是在开始，还是在再现，是在发展过程中，还是在乐曲的高潮处等等。根据音乐发展的要求和形象的体现，考虑选用一件乐器独奏，还是一组乐器齐奏，是否需要在上面加八度或在下面加八度给以补充。假若乐队音响不强，音乐是呈示性质的，而旋律又具有亲切感，那么应交给独奏。如果在高潮，音响变得强烈、激动，旋律的音色就没有必要个性化。相反，复合音色更符合形象的要求，这时色彩与表情只要求一般性，而不要求个性。

把旋律放在乐队音域的哪个高度位置，要按照音乐的发展、配器的布局来考虑。

旋律在全乐队4个不同音区（不是乐器的音区），其一般音响性质是：

最高音区（小字三组 a^3 往上）——尖锐、生硬；

高音区（小字二组 e^2 至小字三组 a^3 ）——明亮、开朗；

中音区（小字组 e 至小字二组 e^2 ）——丰满、结实；

低音区（小字组 e 往下）——深沉、浓厚。

在这4个音区中，旋律的音响性质不仅取决于旋律所处的实际高度，还取决于演奏旋律的乐器的音区。根据这个道理，不同的乐器在同一个乐队音区高度上演奏，尽管音的实际高度一样，效果可能完全两样。相反，各乐器按照自己不同音区的特点演奏，虽然音的实际高度不同，但音响性质可能是相同的。因此，有时给旋律加上一个高八度或一个低八度重叠，所得效果与不加完全一样，这是乐器音区的作用。所以，选择乐器时不仅要考虑乐队的音区，同时还要考虑乐器的音区，这两者互有制约作用。因此选择乐队音区也是相对的。

旋律线在进行过程中，完全有可能改变它的音区。例如当旋律的音响趋向于加强或增长时，除了进入新的乐器外，还可能向上或向下扩充它的音区，促使旋律有一定的厚度与宽度。

相反，当旋律的音响趋向于减弱或平息时，不仅需要减去一些乐器，还可能需把音区加以压缩，这样就能使旋律线的厚度与宽度得到削减。不论增减乐器，也不论扩充或收缩音区，都必须符合乐句、乐段、甚至动机的结构。

最后，还应提醒读者，在给旋律配器时必须充分注意如下这些意见：

（1）演奏旋律的乐器不演奏其他织体，使旋律线鲜明。

（2）当旋律与经过性的音连在一起时，要很好地把两者区别开来。

（3）体裁和风格也是决定配器特点的因素之一，同样要给以相当的注意。例如戏剧性的、抒情性的、风俗性的、舞蹈性的、进行曲性的等，它们的配器特点是各不相同的。

（4）旋律在走向高点或高潮时要有配器上的准备。可采用：音区上的、音量上的、音色上的安排。在进到高潮点时可采用加入新的乐器、转调、改变伴奏织体写法等等。

（5）要注意变化统一的关系——统一中求变化，变化中求统一。一种手法没有充分陈述完不要换用第二种手法，要使音乐陈述得充分，特别在乐句的中途不要改换乐器（但可以加入乐器），对比性结构除外。变化同乐曲的长度有密切关系——短的曲子变化可频繁些，长的曲子变化的长度应比短的曲子扩大。变化也同乐曲的速度有关，慢速度曲子变化可多些，快速度曲子变化可少些。

（6）放在中声部的旋律不易被听清楚，必要时可用加强的方法或音色对比的方法使其突显出来。放置在上声部或下声部的旋律，因位置处在外声部而较易显出来。

任何乐器的相互结合，从其个体来看，都可能有良好的效果。有时配器效果不好，不是因为结合的问题，而是所采用的结合形式不能体现旋律的形象，或不符合音乐发展的要求，不适合该段音乐前后的衔接。

在本书各章节中所举的各类例子，有着不计其数的旋律的各种配法，请读者时时注意，这里仅举两首完整乐曲，请读者自己分析其旋律的各种陈述形式和旋律的布局、规范。

一首是：哈恰图良的舞剧《加雅涅》第一组曲中的《摇篮曲》。（慢速的、抒情的）（见附录1）

另一首是：哈恰图良的舞剧《加雅涅》第一组曲中的《少女之舞》。（快速的、活泼的）（见附录2）

附录 1

哈恰图良

舞剧《加雅涅》

第一组曲中的《摇篮曲》

总 谱

摇篮曲

Allegretto (♩ = 162)
I solo

2 Oboi
mf dolce

2 Clarinetti (B)
mf

Arpa

Fl.
poco accel. *rit.* [2] *I solo*
mf molto espress.

Ob.

Cl.
f

Fag.
f

Arpa
mf

Fl.
f

Cl.
mp

Fag.
p

Arpa
mf

Fl. 3

Cl.

Fag. II *mf*

Campanelli

Arpa *p*

V-ni I *con sord.*

V-ni II *mf espress.* *con sord.*

V-la *con sord.* *mf*

V-c. *mf*

C-b.

Cam-III

Arpa

This page of an orchestral score features the following instruments and parts:

- Flute (Fl.):** Measures 4 and 5. Measure 5 includes a second flute part marked *a2* and *f*.
- Oboe (Ob.):** Measures 4 and 5. Measure 5 includes a second oboe part marked *f*.
- Clarinet (Cl.):** Measures 4 and 5. Measure 5 includes a second clarinet part marked *f*.
- Bassoon (Fag.):** Measures 4 and 5. Measure 4 includes a first bassoon part marked *I* and *p*. Measure 5 includes a second bassoon part marked *f*.
- Cor Anglais (Cor.):** Measures 4 and 5. Measure 4 includes a first cor part marked *p* and *III*. Measure 5 includes a second cor part marked *p*.
- Campanelli (Cam-lli):** Measures 4 and 5. Measure 5 includes a second campanelli part marked *p*.
- Arpa:** Measures 4 and 5. Measure 4 includes a first arpa part. Measure 5 includes a second arpa part.
- Violins (Viol.):** Measures 4 and 5. Measure 4 includes a first violin part marked *mf*. Measure 5 includes a second violin part marked *mf*.
- Violas (Vla.):** Measures 4 and 5. Measure 4 includes a first viola part marked *mf*. Measure 5 includes a second viola part marked *mf*.
- Cellos (Vcl.):** Measures 4 and 5. Measure 4 includes a first cello part marked *p*. Measure 5 includes a second cello part marked *pp*.
- Double Basses (Cb.):** Measures 4 and 5. Measure 4 includes a first double bass part marked *p*. Measure 5 includes a second double bass part marked *pp*.

The score is written in 4/4 time and includes dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *pp* (pianissimo).

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor. III

Timp.

Cam-III

p

p

p

div.

[illegible]

The musical score is arranged in two systems. The first system consists of five staves. The top four staves are for woodwinds (flutes, oboes, clarinets, and bassoons), each marked with *op. 220.* and a first ending bracket labeled '1'. The bottom staff is for the piano, marked *Piatti*. The second system also consists of five staves. The top four staves continue the woodwind parts, with dynamic markings *f* and *mf*. The bottom staff is for the piano, marked *Piatti* and *div. f*. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *f*, *mf*, and *div. f*.

ritardando

a2 6 a tempo

The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 6. Measures 1-5 are marked *ritardando*. At measure 6, the tempo changes to *a tempo*, indicated by a box containing the number 6. The woodwind parts (Fl., Ob., C. ingl., Cl., Fag.) enter in measure 3 with a forte (*f*) dynamic. The strings (Cor., Timp., Piatti) provide harmonic support throughout. The second system continues the musical material, with the woodwinds playing more complex passages and the strings providing a steady accompaniment.

Fl.
Ob.
C. ingl.
Cl.
Fag.
Cor.
Timp.
Piatti

ritardando

a2 6 a tempo

ritardando

42

ritardando

7 a tempo

Cl.

Fag.

Cor.

a2

Tr-ni

III

Timp.

P-ttl

sf

mf

mf

sf

mf

7 a tempo

sf

mf

Fl.

Ob.

C. ingl.

Cl. b

Fag.

Cor.

Timp.

ritardando

Fl. $\text{a}^2 \flat$ 8 a tempo

Ob. $\flat$

C. ingl.

Cl.

Fag.

Cor.

8 a tempo

v *f* *div.* *unis.* *div.* *unis.*

The image shows a page of a musical score, likely for a symphony, featuring woodwind and string parts. The top system includes Fag. (Bassoon) and Cor. (Cor Anglais). The bottom system includes Fl. a2 (Flute), Ob. (Oboe), Cingl. (Clingl.), Cl. (Clarinet), Fag. (Bassoon), Cor. III solo (Cor Anglais), and strings. The score includes dynamic markings like *f*, *mf*, *pp*, and tempo markings like *ritardando* and *Tempo I*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and articulation marks.

Top System:

- Fag.** (Bassoon): Playing a melodic line with slurs and accents.
- Cor.** (Cor Anglais): Playing a supporting line with slurs.
- Woodwinds:** Flute, Oboe, and Clarinet parts are visible, with various note values and slurs.
- Strings:** Violin and Viola parts are visible, with slurs and accents.

Bottom System:

- Fl. a2** (Flute): Playing a melodic line with slurs and accents.
- Ob.** (Oboe): Playing a supporting line with slurs.
- Cingl.** (Clingl.): Playing a supporting line with slurs.
- Cl.** (Clarinet): Playing a supporting line with slurs.
- Fag.** (Bassoon): Playing a supporting line with slurs.
- Cor. III solo** (Cor Anglais): Playing a melodic line with slurs and accents.
- Strings:** Violin and Viola parts are visible, with slurs and accents.

Tempo and Dynamics:

- ritardando**: Marked at the beginning of the bottom system.
- Tempo I**: Marked at the beginning of the bottom system.
- Dynamic markings**: *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *pp* (pianissimo).

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is for Clarinet I (Cl. I), marked with a first ending bracket (I) and a first ending repeat sign. The second staff is for Clarinet II (Cl. II), marked with a second ending bracket (II) and a second ending repeat sign. The third staff is for Celesta, marked with a first ending bracket (I) and a first ending repeat sign. The bottom two staves are for the string section, marked with a first ending bracket (I) and a first ending repeat sign. The music is in 2/4 time and features a melodic line in the woodwinds and a rhythmic accompaniment in the strings.

The second system of the musical score consists of five staves. The top staff is for Flute (Fl.), marked with a first ending bracket (I) and a first ending repeat sign. The second staff is for Clarinet I (Cl. I), marked with a first ending bracket (I) and a first ending repeat sign. The third staff is for Clarinet II (Cl. II), marked with a first ending bracket (II) and a first ending repeat sign. The fourth staff is for Celesta, marked with a first ending bracket (I) and a first ending repeat sign. The bottom two staves are for the string section, marked with a first ending bracket (I) and a first ending repeat sign. The music is in 2/4 time and features a melodic line in the woodwinds and a rhythmic accompaniment in the strings.

10

Fl. I

I

Cl.

II

Cel.

V-ni I

V-ni II

V-la

div.

p

Fl. I

f

Cl.

II

mf

Cel.

V-ni I

un's.

V-ni II

V-la

mf

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flutes I and II, Clarinets I and II, Timpani, and a grand staff for Arpa and Sol #. The second system continues the woodwinds and adds a double bass staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

First System:

- Fl. I, II:** Flutes I and II. Dynamics: *mf*, *cresc.*, *poco rit.*, *p*.
- Cl. I, II:** Clarinets I and II. Dynamics: *cresc.*, *p*.
- Timp.:** Timpani. Dynamics: *p*.
- Arpa, Sol #:** Arpa and Sol #. Dynamics: *mf*, *dimin.*.

Second System:

- Fl. I, II:** Flutes I and II. Dynamics: *cresc.*, *pp*, *poco rit.*, *div.*, *poco if pp*.
- Cl. I, II:** Clarinets I and II. Dynamics: *cresc.*, *pp*, *poco if pp*.
- Double Bass:** Dynamics: *p*, *pizz.*, *div. pizz.*.

附录 2

哈恰图良

舞剧《加雅涅》

第一组曲中的《少女之舞》

总 谱

少女之舞

Allegro (♩ = 120)

2 Oboi

2 Clarinetti(B)

2 Fagotti

3 Trombe (B)

Timpani

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

con sord.
mf marcato
con sord.
mf marcato

mf marcato

mf marcato

mf marcato

pizz. arco *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.*

f marcato

pizz.
f

Ob.

Cl.

Fag.

Tr-bo

Timp.

sofi

mf leggiero

sofi

mf leggiero

pizz.

pizz.

pizz.

arco

pizz.

Ob.

Cl.

Timp.

Ob. 2

Cl.

solo
Cornetta & Pistone (B)

mf staccato
Timp.

p
Tubafono

arco
mf arco
mf arco
mf

Ob.

Cl.

Corn. a pist.

Timp.

Tubafono

Ob. 3

C. ingl.

Cl. >

Fag.

Cor.

Corn. a pist.

Timp.

Tubafono

Arpa

3 div.

staccato
staccato

staccato
staccato
f staccato

f

sol
sol
ff sol
ff

Fl. pice.

Fl.

Ob.

C. ingl.

Cl.

Fag.

Cor. in Fa

Tr.-be

Tubafono

re #

L'Espresso

Fl. piccolo. 4 cresc. poco a poco

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr-ba

Tubafono

cresc. poco a poco

The image displays a page from a musical score, likely for a symphony orchestra. The score is written in a single system with multiple staves. The instruments and parts visible are:

- Fl. picc.** (Flute piccolo) - Staff 1
- Fl. a2** (Flute in A2) - Staff 2
- Ob.** (Oboe) - Staff 3
- Cl.** (Clarinet) - Staff 4
- Fag.** (Bassoon) - Staff 5
- Cor. corno.** (Horn) - Staff 6
- Cor. a pist.** (Horn in piston) - Staff 7
- Tr-ba** (Trumpet in B-flat) - Staff 8
- Timp.** (Timpani) - Staff 9
- P-tti (colle bacch. di spugna)** (Percussion with sponge mallets) - Staff 10
- Tabafono** (Tambourine) - Staff 11
- Arpa** (Harp) - Staff 12
- String section** - Staves 13-16

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include:

- Dynamic markings:** *f* (forte), *ff* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), *sf* (sforzando), *pp* (pianissimo), *ppz* (pianissimo zingari), *arco* (arco), *staccato* (staccato).
- Performance instructions:** *non appoggiato secco* (non appoggiato secco).
- Rehearsal marks:** A box containing the number **5** is present on the first staff and the last staff.

Fl. picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Corn. a pist.

Timp.

Tubafono

Arpa

The musical score is arranged in a system of staves. The top staves are for the woodwinds and tubafono, and the bottom staves are for the percussion and piano. The woodwinds and tubafono play a melodic line with many accidentals, while the timpani and arpa provide a rhythmic accompaniment. The bottom of the page shows the beginning of a piano section with multiple staves.

Fl. pice. 6

Fl. a2

Ob.

Cl. $\sharp^2$

Fag. *f* vibrato

Corn. a pist.

Timp.

Tubafono

Arpa *mf*

6

p

piaz.

mp

mp

The musical score is divided into two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Bassoon (Fag.), Arpa (Harp), and strings. The second system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Arpa, and strings. The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

First System:

- Fl.:** Starts with a whole note chord, followed by a half note chord, and ends with a half note chord marked *mf*.
- Fag.:** Plays a whole note chord, followed by a half note chord, and ends with a half note chord marked *mf*.
- Arpa:** Plays a whole note chord, followed by a half note chord, and ends with a half note chord marked *mf*.
- Strings:** Play a whole note chord, followed by a half note chord, and end with a half note chord marked *mf*. The strings are marked *vibrato* and *non div.*

Second System:

- Fl.:** Starts with a whole note chord, followed by a half note chord, and ends with a half note chord marked *mf*. The flute is marked *crescendo* and *ff*.
- Ob.:** Starts with a whole note chord, followed by a half note chord, and ends with a half note chord marked *mf*. The oboe is marked *crescendo* and *ff*.
- Cl.:** Starts with a whole note chord, followed by a half note chord, and ends with a half note chord marked *mf*. The clarinet is marked *crescendo* and *ff*.
- Fag.:** Starts with a whole note chord, followed by a half note chord, and ends with a half note chord marked *mf*. The bassoon is marked *crescendo* and *ff*.
- Arpa:** Plays a whole note chord, followed by a half note chord, and ends with a half note chord marked *mf*. The arpa is marked *crescendo* and *ff*.
- Strings:** Play a whole note chord, followed by a half note chord, and end with a half note chord marked *mf*. The strings are marked *crescendo* and *ff*.

The image displays a page from a musical score, likely for a symphony orchestra. The score is written in a standard musical notation style, featuring various instruments and their parts. The instruments listed on the left side of the score include:

- Fl. picc. (Flute piccolo)
- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- Cl. (Clarinet)
- Fag. (Bassoon)
- Cor. (Horn)
- Corn. a pist. con sord. (Horn with piston and mute)
- Tr-be con sord. (Trumpet with mute)
- Tr-ni (Trumpet)
- Timp. (Timpani)
- Platti (Plate)
- Arpa (Harp)

The score is divided into several systems, each containing multiple staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *mf*, *f*, *ff*). The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The page number 164 is visible in the bottom left corner.

The image displays a page of musical notation for a symphony orchestra, featuring staves for various instruments. The notation is organized into three systems, each containing multiple staves for different instruments. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Cor.), Trumpet (Tr-be), Trombone (Tr-al), and Tuba. The notation includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *crescendo*, indicating the volume and intensity of the music. The staves are arranged in a traditional orchestral layout, with the woodwinds in the top system, brass in the middle system, and percussion in the bottom system. The notation is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and other musical symbols clearly visible.

Fl. picc. 8

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Corn. a pist.

Tr-be

Tr-nl

Timp.

P-tti

Tubafono

Arpa

solo

staccato

pizz.

ff

f

p

stacc.

Fl. picc.

Fl. b.

Ob.

Cl.

Corn. a pist.

Timp.

Tubafono

Arpa

The musical score is arranged in a system of staves. The top staff is for Fl. picc. (Piccolo Flute). The second staff is for Fl. b. (Bass Flute). The third staff is for Ob. (Oboe). The fourth staff is for Cl. (Clarinet). The fifth staff is for Corn. a pist. (Cornet). The sixth staff is for Timp. (Timpani). The seventh staff is for Tubafono (Tuba). The eighth staff is for Arpa (Harp). The bottom section of the score consists of four staves for the string ensemble, showing a steady bass line and harmonic support.

The image displays a page from a musical score, likely for a symphony orchestra, featuring various instruments and their parts. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The instruments and their parts are as follows:

- Fl. picc.** (Flute piccolo): Part 1, starting with a dynamic marking of *mf*.
- Fl.** (Flute): Part 2, starting with a dynamic marking of *mf*.
- Ob.** (Oboe): Part 3, starting with a dynamic marking of *mf*.
- Cor. ingl.** (Cor Anglais): Part 4, starting with a dynamic marking of *mf*.
- Cl.** (Clarinet): Part 5, starting with a dynamic marking of *mf*.
- Fag.** (Bassoon): Part 6, starting with a dynamic marking of *mf*.
- Corn. a pist.** (Cornet a piston): Part 7, starting with a dynamic marking of *mf*.
- Tr-be** (Trumpet): Part 8, starting with a dynamic marking of *mf*.
- Timp.** (Timpani): Part 9, starting with a dynamic marking of *mf*.
- P-ttl** (Percussion): Part 10, starting with a dynamic marking of *mf*.
- Tubafono** (Tuba): Part 11, starting with a dynamic marking of *mf*.
- Arpa** (Harp): Part 12, starting with a dynamic marking of *mf*.
- String Instruments** (Violins, Violas, Cellos, Double Basses): Parts 13-16, starting with a dynamic marking of *mf*.

The score includes several dynamic markings, including *mf* (mezzo-forte) and *crescendo*, indicating a gradual increase in volume. The score is divided into measures, with a measure number '9' appearing in the top right corner. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

The musical score is written for a symphony, featuring multiple staves with complex melodic and harmonic structures. The notation includes various dynamics (f, ff, mf, mp), articulation marks (accents, slurs), and tempo markings (Cresc.). The key signature has one sharp (F#).

The score is organized into systems of staves. The first system consists of five staves, with the first four staves containing complex melodic lines and the fifth staff containing a lower melodic line. The second system consists of three staves, with the first two staves containing complex melodic lines and the third staff containing a lower melodic line. The third system consists of four staves, with the first three staves containing complex melodic lines and the fourth staff containing a lower melodic line. The fourth system consists of four staves, with the first three staves containing complex melodic lines and the fourth staff containing a lower melodic line.

Key markings include *f*, *ff*, *mf*, *mp*, and *Cresc.*. The notation also includes various articulation marks, such as accents and slurs, and dynamic markings like *do* and *do#*.

第五章 乐队伴奏

我们曾指出，旋律是音乐形象本质的集中表现。但是，光有旋律，音乐形象仍不够完善，需有和声与伴奏加以充实，才能给听众留下完整、深刻的印象，犹如红花需要绿叶衬托才显得更艳丽。

和声是伴奏织体的基础。各种乐队伴奏样式多得不胜枚举，但绝大部分是在和声基础上构筑成的。^①

在结构乐队伴奏时，为了获得理想的音响，对以下几点应加以考虑：

- (1) 关于伴奏乐器的选择与它的组合方法；
- (2) 关于和声的音区位置与它的丰满程度；
- (3) 关于伴奏的表现形态与它的叙述方式；
- (4) 关于节奏的组合与它的处理办法。

以上这些都必须加以重视，因为它们直接影响整体音响效果，同时也决定乐队音响的特性。管弦乐大师里姆斯基-科萨科夫曾这样说过：“管弦乐法的艺术，要求有一个匀称而美好的和弦配置的和声内容，如果要获得令人满意的音响，每个声部进行的清楚、明确、单纯是重要条件。”我们在组织乐队伴奏时，应遵循这段话，举一反三。这一原则是获得良好的管弦乐效果的保证。

尽管为数众多的伴奏写法不计其数，但仍可找出一些规律，这种规律常常与时代的风格、作品的体裁、作者的爱好相联系。归纳起来可以有这样几种基本类型，即：

节奏和弦型伴奏

持续和弦型伴奏

节奏华彩型伴奏

和声华彩型伴奏

上述4种伴奏类型又可以相互组合，构成其他类型。在乐器运用方面，可以单独一

^① 乐队伴奏应包括“踏板和声”（单音的、多音的延续和弦）与乐队低音，因为它们在乐队里具有特殊意义，所以单立章节论述，本章从略。

个组演奏，也可以不同组混合演奏。在音区的安排上可以单一音区，也可以在高八度或低八度叠加一层。

一个有个性的伴奏织体往往需要有几个乐器声部组合而成，例如一个完整、流畅的伴奏织体可以把它拆散了分给不同的乐器演奏，这时拆分的织体都各自保持线条的独立性和完整性，并由这些分散的声部合成一个完整的乐队伴奏型或乐队背景。它常常还形成所谓“造型”的听觉形象，这在很大程度上取决于织体组合。

第一节 乐队伴奏的样式

1. “合唱”型伴奏

这是一种和声进行式伴奏，是从一个和弦到另一个和弦的进行，伴奏没有自己特别的织体与节奏，主要跟随着旋律的样式而进行，伴奏和弦与旋律声部要求相互间配置得较为均衡。使用的乐器可多可少，力度可强可弱，音区也可宽可窄，如果要求强烈的音响，那么中声部的和声必须充实。这一类型的伴奏，和声较丰满，如下面二例：

例 5-1a，木管加圆号轻柔的“合唱”式进行。

例 5-1b，铜管加低音木管，辉煌的音响，强烈地进行。

例 5-1a

Allegro di molto 门德尔松：管弦乐《仲夏夜之梦》（序曲）

Legni
+ 2 Cor.

pp

例 5-1b

穆索尔斯基-拉威尔:管弦乐《图画展览会》(X)

Maestoso

Ottoni + Fag.
+ C-fag. + Timp.
+ P-tti + cassa

2. 和弦衬托型伴奏

这是一种背景性质的伴奏,在旋律下面衬以和弦,通常以延续和弦式衬托为基础,在这基础上可有某种变化。《罗马的松林》一例就是典型的和声衬托型的伴奏,只是在旋律延长处伴奏才有些起伏,赋予对位的性质,使音乐的进行不至于有停顿的感觉。(见例 5-2)

接着一例是柴科夫斯基《第六交响曲》的第二乐章结束前几小节,在中音区每小节一个和弦,平稳地衬托着音色不同的动机(分列音色动机)。(见例 5-3)

《伊比利亚》一例,是一个乐节衬以一个和弦,而和弦的音区则布置得较宽,并运用弦乐细分法,使发音变得细弱;旋律采用空的跳过八度的宽音程演奏,在旋律延长处用竖琴填空,整个配器是色彩性的。(见例 5-4)

3. 和弦同音反复型伴奏

这是一种延续和弦的动态形式,通常以均匀的进行为基础,本身不表现出节奏性格,虽然可以感觉到节奏脉搏,这是因为和弦原地运动的结果。如下例,以均匀的八分音符本位反复构成和弦动态伴奏。同样,在旋律延长处插入钟琴半音阶进行填空。(见例 5-5)

普罗科菲耶夫一例较前例稍复杂,在双层五度延续和弦的基础上重复一层均匀的节奏动态和弦。由于旋律是和弦结构的,因而采用分组配器手法,即伴奏在弦乐组,带和声的旋律在木管组(也是两层),这样就不会使伴奏与旋律混淆而造成功能含糊。(见例 5-6)

延续和弦运用碎弓演奏,使静止的和弦变为运动的和弦,这种方法在强奏时极有效果,也属同音反复型伴奏范围,如下例。顺便提一句,这里我们又发现,在动机、乐节、

例 5-2

雷斯皮基：交响诗《罗马的松林》（Ⅲ）

18 $\text{♩} = 80$

CL (A) *(come in sogno)* *pp*

Vl. I *più p*

Vl. II *più p*

Vle *più p*

Vo. *più p*

Cb. *con sord.* *pp* *più p*

cypress.

The image displays a page from a musical score, specifically for a string orchestra. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The instruments listed on the left are Fl. (Flute), Cl. (A) (Clarinet in A), Vl. I (Violin I), Vl. II (Violin II), Vle (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabass). The Flute part begins with a first ending bracket and a 'dolciss.' (dolcissimo) marking. The Clarinet part features a melodic line with a first ending bracket and a '5' indicating a fifth finger. The Violin I and II parts play a sustained harmonic. The Viola part has a melodic line. The Violoncello and Contrabass parts play a sustained harmonic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano), 'f' (forte), 'espress.' (espressivo), and 'div.' (diviso). The page is numbered 174 at the bottom left.

例 5-3

柴科夫斯基：《第六交响曲》（Ⅱ）

The musical score is arranged in three systems. The first system includes parts for Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Clarinet 1 and 2, Bassoon 1 and 2, Horn 1 and 2, Violin 1 and 2, Viola, Violoncello, and Double Bass. The second system continues with Clarinet 1 in A, Bassoon 1 and 2, Horn 1 and 2, Violin 1 and 2, Viola, Violoncello, and Double Bass. The third system continues with Violin 1 and 2, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score includes various dynamic markings such as *p*, *f*, *mp*, *mf*, *dim.*, *poco cresc.*, *poco cresc.*, *pizz.*, and *pp*. There are also markings for *Solo* and *pp* (pianissimo) in the first system.

例 5-4

阿尔贝尼斯：管弦乐《伊比里亚》（Ⅱ）（E. 阿伯斯配器）

Andante

Fl. *solo*
p dolce e lontano

Fag. I *solo*
p dolce e lontano

Fag. II *pp*

Piatti (con la maza) (avec mailloche)
p laissez vibrer

Arpa *p ma sonoro*

Andante

V-n. I *con sord. div a 3*
pp

V-n. II *con sord. div. a 3*
pp

Vle. *con sord. div. a 3*
pp

V-c. *div. a 3*
pp
doble cuerda

C-b. *pp c-b. l'a liri con sord.*
4 C-b. pp
pizz

Fl. I

Fl. II

2 Cor.

Piatti

Arpa

V-n I

V-n II

Vle.

V-C.

c-B.

pp *Sempre piu lento*

pp *Sempre piu lento*

con sord.

pp *Sempre piu lento*

ppp *Sempre piu lento*

ppp *Sempre piu lento*

ppp *Sempre piu lento*

ppp *Sempre piu lento*

ppp *Sempre piu lento*

ppp *Sempre piu lento*

例 5-5

肖斯塔科维奇：《第五交响曲》(I)

$\text{♩} = 42$
a2

Trbe. (B) *pp* *morendo*

Timp. *pp* *morendo*

Arpa *p*

Cel. *p*

VI. solo *pp*

VI. I II *pp* *morendo*

Vle. *pp* *morendo*

Vc. Cb. *p dim.* *pp* *morendo*

Detailed description: This is a musical score for a string and woodwind ensemble. It consists of seven staves. The top staff is for Trb. (B), followed by Timp., Arpa, Cel., VI. solo, VI. I II, Vle., and Vc. Cb. at the bottom. The tempo is marked as quarter note = 42. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into four measures. The first measure starts with a piano (pp) dynamic. The second measure continues the piano (pp) dynamic. The third measure features a crescendo (morendo) leading to a forte (f) dynamic. The fourth measure concludes with a piano (pp) dynamic. The VI. I II staff has a piano (pp) dynamic. The Vle. staff has a piano (pp) dynamic. The Vc. Cb. staff has a piano (p) dynamic, followed by a decrescendo (dim.) and a piano (pp) dynamic. The Trb. (B) and Timp. staves have a piano (pp) dynamic. The Arpa and Cel. staves have a piano (p) dynamic. The VI. solo staff has a piano (pp) dynamic. The VI. I II staff has a piano (pp) dynamic. The Vle. staff has a piano (pp) dynamic. The Vc. Cb. staff has a piano (p) dynamic, followed by a decrescendo (dim.) and a piano (pp) dynamic.

例 5-6

普罗科菲耶夫：《古典交响曲》（Ⅲ）

普罗科菲耶夫：《古典交响曲》（Ⅲ）

♩ = 144

Fl. *p* *pp* *tr*

Ob. *pp*

Cl. (C) *p* *pp* *tr*

Fag. *pp*

Timp. *pp*

I *pp*

II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

乐句间歇时引进其他因素的必要,例如引进节奏重音、模仿、对位或其他自由进行的声部。(见例 5-7)

静止的延续和弦也可以采用手指震音(或颤音)的方法演奏,使其变为动态和弦,有时因为采用这一奏法而产生迅速交替的和声外音,使和弦更富紧张度:



(见例 5-8)

4. 柱式和弦型伴奏

这是一种独立的和弦伴奏,特点是具有强烈的重音感,可用在强拍,也可用在弱拍。用在弱拍造成切分音效果,用在强拍使重音拍更突出,它的表现形式与作用也是多种多样的,请看下面 3 种柱式和弦的不同用法。

柴科夫斯基《第一钢琴协奏曲》的开头,由于在 3 个动机中间的第二拍(小节的第二拍),使用了独立的强奏柱式和弦,使这段音乐节奏鲜明,音乐立即使人感到生气勃勃。如果设想一下,拿掉这两个柱式和弦,动机的多次反复就会显得乏味、单调,强烈的节奏感觉也会立即消失。(见例 5-9)

在《舍赫拉查达》一例中,作为乐句渐强到顶点的一瞬间,用所有弦乐器的柱式拨奏和弦作重音拍的强调,这种强调使渐强更鲜明,点子更清晰,音乐出现了弹性。(见例 5-10)

下面也是属于具有强烈的节奏感的例子。柱式和弦并非有规律地在强拍或弱拍出现,而是强弱拍或后半拍以某种规则组合,有节律地交替演奏(当然,柱式和弦在整个段落中是很有规律的),它打破了原有的节拍重音,使音乐具有强烈的不稳定感。这里,作者赋予乐曲某种形象,这是击剑的声响。(见例 5-11)

5. 分解和弦型伴奏(即琶音音型伴奏)

把和弦分解成各种音型,方法简单,形式多样,效果极好,但通常总是同节奏联系在一起。这是一种被非常广泛采用的伴奏音型,通过节奏及其组合可以构成各种性格的伴奏织体。它们又可以分为:

(1) 单音分解和弦型伴奏 可以是单层,也可以是双层,甚至三层(与音响厚度相联系),我们略举数例,说明各种不同场合的不同用法。

例 5-12,较为单纯的单音分解和弦伴奏,由一支性格较轻盈的断奏大管陪伴着跳动的旋律。(见例 5-12)

例 5-7

Andante moderato

比才：歌剧《卡门》序曲

The musical score is for the Prologue of Bizet's opera 'Carmen'. It is in 3/4 time and marked 'Andante moderato'. The score includes parts for the following instruments:

- Clarin A (C):** Treble clef, 3/4 time. Starts with a rest, then plays a melody starting on G4, marked *ff*.
- Fag. (B):** Bass clef, 3/4 time. Starts with a rest, then plays a melody starting on G3, marked *ff*.
- Cor. (D):** Treble clef, 3/4 time. Starts with a rest, then plays a melody starting on D4, marked *f*.
- Trbe. (A):** Treble clef, 3/4 time. Starts with a rest, then plays a melody starting on A3, marked *f*.
- Timp.:** Bass clef, 3/4 time. Starts with a rest, then plays a rhythmic pattern starting on G2, marked *f*.
- Arpa:** Treble and Bass clefs, 3/4 time. Starts with a rest, then plays a rhythmic pattern starting on G2, marked *f*.
- VI. I:** Treble clef, 3/4 time. Plays a series of chords starting on G4, marked *ff*.
- VI. II:** Treble clef, 3/4 time. Plays a series of chords starting on G4, marked *ff*.
- Vle.:** Bass clef, 3/4 time. Plays a series of chords starting on G3, marked *ff*.
- Vc.:** Bass clef, 3/4 time. Starts with a rest, then plays a melody starting on G3, marked *ff*.
- Cb.:** Bass clef, 3/4 time. Starts with a rest, then plays a rhythmic pattern starting on G2, marked *f*. It includes a 'pizz.' (pizzicato) marking.

例 5-8

雷斯皮基：交响诗《罗马的松林》

Allegretto vivace (♩=92)

1

This musical score is for the piece 'Allegretto vivace' from Respighi's 'Roman Pines'. It is written for a full orchestra and includes the following instruments and parts:

- Picc.** (Piccolo): Flute in C, playing a melodic line with trills.
- Fl.** (Flute): Flute in C, playing a melodic line with trills.
- Ob.** (Oboe): Oboe, playing a melodic line with trills.
- C. lagl.** (Clarinet in G): Clarinet in G, playing a melodic line with trills.
- Cl. (B)** (Clarinet in B): Clarinet in B, playing a melodic line with trills.
- Fag.** (Bassoon): Bassoon, playing a melodic line with trills.
- Cor. (F)** (Cor Anglais): Cor Anglais, playing a melodic line with trills.
- Tr-be** (Trumpet in B): Trumpet in B, playing a melodic line with trills.
- Trgl.** (Trumpet in G): Trumpet in G, playing a melodic line with trills.
- C. III** (Clarinet in C): Clarinet in C, playing a melodic line with trills.
- Cel.** (Cello): Cello, playing a melodic line with trills.
- Arpa** (Harp): Harp, playing a melodic line with trills.
- P-no** (Piano): Piano, playing a melodic line with trills.
- VI. I** (Violin I): Violin I, playing a melodic line with trills.
- VI. II** (Violin II): Violin II, playing a melodic line with trills.
- V-le** (Viola): Viola, playing a melodic line with trills.
- Vo.** (Voice): Voice, playing a melodic line with trills.
- Ch.** (Chorus): Chorus, playing a melodic line with trills.

The score is in 3/4 time and features a tempo of Allegretto vivace (♩=92). The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as trills, slurs, and dynamic markings (f, mf, ff).

The image displays a page of a musical score for a symphony orchestra. The score is written for the following instruments: Flute (Fl.), Cingl. (Cingl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor. (Cor.), Arpa (Arpa), Piano (P.no), Violin I (Vcl. I), Violin II (Vcl. II), Viola (Vlc.), Violoncello (Ve.), and Contrabass (Cb.). The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The Flute part features a series of sixteenth-note runs. The Cingl. part has a melodic line with some triplets. The Cl. part has a series of eighth-note chords. The Fag. part has a series of eighth-note chords. The Cor. part has a series of eighth-note chords. The Arpa part has a series of eighth-note chords. The P.no part has a series of eighth-note chords. The Vcl. I and Vcl. II parts have a series of eighth-note chords. The Vlc. part has a series of eighth-note chords. The Ve. part has a series of eighth-note chords. The Cb. part has a series of eighth-note chords. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff'.

例 5-9

柴科夫斯基：《第一钢琴协奏曲》（I）

Allegro non troppo e molto maestoso

Flöte I

Flöte II

Oboen I
II

Klarinetten in B I
II

Fagotte I
II

Hörner in F I
II
III
IV

Trompeten in F I
II

Posaunen I
II
III

Pauken in As, Des, Es

Allegro non troppo e molto maestoso

Pianoforte

Allegro non troppo e molto maestoso

Violine I

Violine II

Viola

Violoncell

Kontrabaß

例 5-10

里姆斯基-科萨科夫：管弦乐《舍赫拉查达》(Ⅲ)

♩. = 62

4 Cor. (F)

2 Trbe (B)

3 Trbn
Tuba

Timp.

Trgl.
Tamb.

I

VI.

II

Vle.

Vc.

Ch.

a2

p

ff

p

ff

p

ff

p

ff

f

p

pizz.

ff pizz.

ff pizz.

ff pizz.

ff pizz.

ff

T-rino

Platti

例 5-11

柴科夫斯基：管弦乐幻想序曲《罗密欧与朱丽叶》

O (Allero giusto)

The musical score is for the orchestral introduction 'O (Allero giusto)' from Tchaikovsky's 'Romeo and Juliet'. It is written for a full orchestra and includes staves for the following instruments: Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, Tuba, Percussion, and Strings. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system shows the woodwinds and brass playing sustained notes, while the strings play a rhythmic pattern. The second system shows the strings playing a more complex rhythmic pattern.

The image displays a musical score for a band accompaniment, organized into three systems of staves. The first system consists of six staves, the second of five, and the third of four. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is written in a standard musical notation style, with a clear separation between the different systems. The first system includes a marking 'a2' on the second staff. The second system includes a marking 'Piat.' on the first staff. The third system includes a marking 'Piat.' on the first staff. The score is presented in a clear and professional manner, suitable for a musical score book.

例 5-12

普罗科菲耶夫：《古典交响曲》(I)

Allegro con brio (♩=100)

Fag. *pp*

V-n. I *pp con eleganza* *sul punto dal arco*

C-b. *pizz* *pp* *arco*

例 5-13, 4 支圆号奏出的和声性旋律, 丰润而柔和, 衬以弦乐极简单的单音分解和弦。(见例 5-13)

例 5-14, 三部弦乐构成八度的单音断奏分解和弦伴奏, 音响有厚度, 衬托第一小提琴有力的八度旋律, 双簧管与大管长时值和弦作为分解和弦伴奏的衬托, 使分解和弦具有了“水份”。(见例 5-14)

例 5-15, 大提琴短小的单音分解和弦拨奏是作为一种特定性格的音型, 它出现在旋律延长处, 由于拨奏琶音嵌在乐节间歇处而听得十分清楚。这样的写法共出现 4 次(4 小节一次)。见例(5-15)

例 5-16 是一段宽音程分解和弦的例子。在大提琴与中提琴上有规律的宽音程分解和弦是海的描写, 从视觉上(谱面)或听觉上都是起伏的波浪形写法。这里应提醒一下读者, 我们在《管弦乐队乐器法》一书中曾指出, 宽音程琶音只有在弦乐器上能演奏, 且有效果。在管乐器上除了单簧管偶尔遇见宽音程琶音外, 都是无法演奏的, 它们只能奏出窄音程琶音, 而这种窄音程琶音对管乐器来说则不仅容易奏, 但非常有效果。

请注意中提琴琶音音型是在乐句停顿处以高八度加强大提琴, 为了突出海浪的形象, 就像前面数例指出的那样, 旋律停顿处的任何功能, 总能吸引听众的注意力, 应给予重视。以后旋律压缩、紧凑时, 中提琴只强调每个波形的波峰。请注意管乐器长时值音同音位重复琶音给予音响衬托。这种弦乐器上宽音程分解和弦如果要求音响较丰满, 则应有管乐长音充实, 不然会显得发音单薄, 除非只要求轻描淡写的音响效果。(见例 5-16)

最后再举一首较复杂的单音分解和弦型伴奏例子。分解和弦音型在长笛上采用转接方式演奏, 竖琴与钟琴作为色彩与点子重复长笛, 当音乐渐强到某个顶点时用中提琴碎弓音型重复; 为强化音型的紧张度, 两小节一个单位, 同样为使音响丰满使用了“踏板”和声。这里, 每个分解和弦音型都渗入了和声外音(大都在音型的第一个音), 使音型

例 5-13

里姆斯基-科萨科夫：《西班牙随想曲》（Ⅱ）

Andante con moto
solì dolce

Cor.
in F

I
VI.

II

Vle.
arco
p

Vc.
arco
p

Cb.
arco
p

例 5-14

李斯特：交响诗《序曲》

Allegro

The musical score is for the beginning of Liszt's Symphony Poem 'Overture'. It features the following parts and markings:

- Ob. (Oboe):** Starts with a forte (*f*) chord in the first measure, then rests.
- Fag. (Bassoon):** Starts with a forte (*f*) chord in the first measure, then rests.
- Timp. (Timpani):** Enters in the second measure with a mezzo-forte (*mf*) rhythmic pattern.
- VI. (Violins):**
 - I:** Starts with a forte (*f*) chord, then plays a rhythmic pattern.
 - II:** Starts with a forte (*f*) chord, then plays a rhythmic pattern. A *stacc. sempre* marking appears in the second measure.
- Vle. (Violas):** Starts with a forte (*f*) chord, then plays a rhythmic pattern. A *stacc. sempre* marking appears in the second measure.
- Vc. (Violoncello):** Starts with a forte (*f*) chord, then plays a rhythmic pattern. A *stacc. sempre* marking appears in the second measure.
- Cb. (Cello):** Starts with a forte (*f*) chord, then rests.

The tempo is marked **Allegro**. The overall dynamic is *f* (forte) for the initial chords, and *mf* (mezzo-forte) for the timpani entry. The string parts are marked *ff* (fortissimo) and *e marcatissimo sempre* (very marked always).

例 5-15

比才：歌剧《卡门》（第四幕）

Moderato

2 Fl. *pp*

Trbe.
(C)
Fag.

Archi.
(pizz.) *pp*

The musical score is for a Moderato piece, likely from Bizet's opera Carmen. It is written in 3/4 time and B-flat major. The score is divided into four systems. The first system shows the 2 Flutes (2 Fl.) and Trombone (C) (Trbe. (C)) parts. The 2 Flutes play a melody starting on G4, moving up stepwise to Bb4, then down to G4, and finally to E4. The Trombone (C) part is a sustained low note, likely G2. The second system shows the 2 Flutes and Trombone (C) parts. The 2 Flutes continue their melody, moving up to A4, then down to G4, and finally to E4. The Trombone (C) part is a sustained low note, likely G2. The third system shows the 2 Flutes and Trombone (C) parts. The 2 Flutes continue their melody, moving up to A4, then down to G4, and finally to E4. The Trombone (C) part is a sustained low note, likely G2. The fourth system shows the 2 Flutes and Trombone (C) parts. The 2 Flutes continue their melody, moving up to A4, then down to G4, and finally to E4. The Trombone (C) part is a sustained low note, likely G2.

例 5-16

里姆斯基-科萨科夫：管弦乐《舍赫拉查达》(I)

(Allegro non troppo)

Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fag.
Archi

pizz.
arco
pizz.
arco

复杂化,这一方法在创作上是极其有用的。音乐以两小节一起伏,是用多种方式造成的,可以注视一下乐句到达顶点时进入长号与大号的“踏板”和声,第一双簧管与第一长笛逐次进入重复旋律也是一种方法。(见例 5-17)

(2) 双音(音程)分解和弦型伴奏 一般以同音色乐器演奏为好,偶尔也可以用音色相近似的乐器演奏。(见例 5-18)

(3) 多音(和弦)分解和弦型伴奏 这一类型的伴奏样式也是多得不胜枚举(见例 5-19,亦可参见例 5-20)。

(4) 不同节奏组合的分解和弦型伴奏 分解和弦音型采用不同的节奏相组合,常常是创造某种乐队背景或造型,或某种描写性形象的一种有用手法。下面《罗马的喷泉》是一特殊的例子。小提琴、中提琴均细分为 3 部,大提琴细分为 4 部,以不同的节奏、不同的方向流动,创造一种精致、稠密的音响背景。采用不同节奏常常还因为技术的原因,即低音乐器把节奏放慢。这样的伴奏形式用在弦乐组更为常见,许多作曲家都运用过,如柴科夫斯基的《暴风雨》。(见例 5-20)

在下面《舍赫拉查达》一例中,弦乐组分解和弦有 3 种形式,都是同方向的波浪形音型,但节奏不同。音区布置很宽,加上木管组短笛与长笛(伴有竖琴)向上激进的另一种节奏的琶音(当然还有持续和弦的支持),起伏更大,更激动人心,好似巨浪扑打。(见例 5-21)

6. 线型伴奏

这是以旋律线条进行或节奏线条进行为基础的伴奏。

(1) 旋律线型伴奏 顾名思义,旋律线型伴奏是以线条进行为基础,在某种程度上说,它与次要的对位线条相近。对位线条要求有旋律个性,而旋律线型伴奏不要求有个性,只要求音的流动,流动是旋律线型伴奏的本质,有时仅起运动背景的作用。旋律线型伴奏的线条有时较单纯,有时具有旋律的含义,有时也可能表现出某种标题形象的意义。配器者赋予旋律线型伴奏以什么音色,可能对突出伴奏线条或改变伴奏的性格有着十分重要的意义。一般说来,旋律线型伴奏多采用与旋律不同的音色。

请看卡普《塔林之画》中的一段,旋律线型伴奏非常单纯。用低音提琴、大提琴、定音鼓 *mi* 长音衬托旋律,而中提琴在这个长音上发展成一个流动的旋律线型伴奏(围绕长音而加的和声外音),手法简单,却非常有效果,使音乐产生了运动。(见例 5-22)

下面我们看到的是旋律(6 把小提琴平稳的三和弦进行)与线型伴奏(先是单簧管,继以长笛流畅的独奏)采用截然不同的两种有个性的音色,使伴奏线条非常鲜明突出,犹如副旋律一样,这一线条进行是在弦乐和弦音加和声外音构成的。(见例 5-23)

接着看到的一例同样是旋律与伴奏采用不同的音色。木管组的旋律是“合唱”式的进行,“合唱”的和声音区布置得较宽,音响较丰满。弦乐组的线型伴奏是双八度音阶

例 5-17

雷斯皮基：交响诗《罗马的松林》

This page of a musical score contains the following staves and markings:

- Fl. I:** Flute I, marked *p* and *mf*.
- Ob.:** Oboe, marked *p*.
- Cl. (A):** Clarinet in A, marked *p*.
- Cor. (E):** Cor Anglais, marked *p*.
- Tr-ni:** Trumpet, marked *ppp*.
- Cel.:** Cello, marked *p*.
- Arpa:** Arpa, marked *p*.
- VI. I:** Violin I, marked *p*.
- VI. II:** Violin II, marked *p*.
- Vle.:** Viola, marked *div.* and *pp*.
- Vo.:** Voice, marked *p*.
- Cb.:** Cello, marked *p*.

The score includes tempo markings *a tempo* and *rit.* (ritardando). The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 12/8.

a tempo *rall.*

The score is for a string orchestra and includes the following instruments and parts:

- Fl.** (Flute): Two staves, playing a melodic line with a crescendo and then a decrescendo.
- Ob.** (Oboe): One staff, playing a melodic line with a crescendo and then a decrescendo.
- Cl. (A)** (Clarinet in A): One staff, playing a melodic line with a crescendo and then a decrescendo.
- Cl. b. (A)** (Clarinet in B-flat): One staff, playing a melodic line with a crescendo and then a decrescendo.
- Fag.** (Bassoon): One staff, playing a melodic line with a crescendo and then a decrescendo.
- Cor. (E)** (Cor Anglais): Two staves, playing a melodic line with a crescendo and then a decrescendo.
- Tr-ni** (Trumpet): Two staves, playing a melodic line with a crescendo and then a decrescendo.
- Cel.** (Cello): Two staves, playing a melodic line with a crescendo and then a decrescendo.
- Arpa** (Arpa): Two staves, playing a melodic line with a crescendo and then a decrescendo.
- vl. I** (Violin I): Two staves, playing a melodic line with a crescendo and then a decrescendo.
- vl. II** (Violin II): Two staves, playing a melodic line with a crescendo and then a decrescendo.
- vle.** (Viola): Two staves, playing a melodic line with a crescendo and then a decrescendo.
- Vo.** (Violoncello): Two staves, playing a melodic line with a crescendo and then a decrescendo.
- Cb.** (Contrabass): Two staves, playing a melodic line with a crescendo and then a decrescendo.

The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *dim.* (diminuendo), and *rall.* (rallentando). The tempo markings are *a tempo* and *rall.*

例 5-18

瓦格纳：歌剧《黎恩济》序曲

Allegro energico (♩ = 84)

2 Fl. *piu cresc.*

2 Ob. *piu cresc.*

2 Cl. *piu cresc.*

2 Fag. *piu cresc.*

Serpent. *piu cresc.*

(G) *piu cresc.*

Cor. *piu cresc.*

(D) *piu cresc.*

Trbe. *piu cresc.*

(D) *piu cresc.*

Trbn. *(p)*

VI. I *piu cresc.*

VI. II *piu cresc.*

Vle. *piu cresc.*

Ve. *piu cresc.*

Cb. *piu cresc.*

例 5-19

李斯特：交响诗《序曲》

Andante maestoso

35

Fl.

Hb.

Kl.

Fg.

Hr.

Tr.

Tps.

Bps.

Pk.

1.V.

2.V.

Br.

Vo.

Cb.

sempre stacc.

sempre stacc.

sempre stacc.

37

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

例 5-20

雷斯皮基：交响诗《罗马的喷泉》

(Calmo)

Fl.

Ob.

C.ingl.

Cl. *a2 ben marc. mp*

Cl.b.

Fag.

Cor.

Tr-be *con sord. 1 p*

Arpa I

Arpa II

Piano

Org.

Archi

This page contains musical notation for a band accompaniment, organized into three systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

System 1 (Top): The first staff features a melodic line with sixteenth-note patterns, marked with *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The second staff contains a melodic line with a *marco.* (marcato) marking and a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The third staff shows a melodic line with a *mf* dynamic. The fourth staff is a bass line with a *mf* dynamic. The fifth staff is a bass line with a *mf* dynamic. The sixth staff is a bass line with a *mf* dynamic.

System 2 (Middle): The first staff is a melodic line with a *pp* dynamic. The second staff is a melodic line with a *pp* dynamic. The third staff is a bass line with a *pp* dynamic. The fourth staff is a bass line with a *pp* dynamic. The fifth staff is a bass line with a *pp* dynamic. The sixth staff is a bass line with a *pp* dynamic.

System 3 (Bottom): The first staff is a melodic line with a *pp* dynamic. The second staff is a melodic line with a *pp* dynamic. The third staff is a bass line with a *pp* dynamic. The fourth staff is a bass line with a *pp* dynamic. The fifth staff is a bass line with a *pp* dynamic. The sixth staff is a bass line with a *pp* dynamic.

例 5-21

里姆斯基-科萨科夫：管弦乐《舍赫拉查达》(IV)

♩ = 60

picc. *ff* 3 *tr*

Fl. *ff* 3 *tr*

Ob. *ff* *tr*

Cl.(A) *ff* *tr*

Fag. *ff* *tr*

4 Cor. (F) *ff* *tr*

3 Trbn. Tuba *ff* *tr*

Trgl. *mf* *tr*

Piat. *mf*

Cassa

Arpa C-dur gliss. *ff* *tr* *fa#* *si* *tr* *si* *mi* *fa#* *tr*

Archi *pizz.* *ff* *arco*

例 5-22

E. 卡普：管弦乐《塔林之画》(Ⅲ)

Moderato

The musical score is divided into three systems. The first system includes parts for Timp., Vl. I, Vl. II, Vle., V-c., and C-b. The second system continues the woodwind parts and introduces the Cor. I (实音) part. The third system continues the woodwind parts and includes the Timp. part. The score is marked with various dynamics including *pp*, *ppp*, *p*, *mf*, and *sul D*. The tempo is marked **Moderato**.

System 1:

- Timp.:** *pp* (first measure), *ppp* (second measure).
- Vl. I, Vl. II:** *ppp* (second measure).
- Vle.:** *p* (first measure), *ppp* (second measure).
- V-c., C-b.:** *pp* (first measure), *ppp* (second measure).

System 2:

- Cor. I (实音):** *mf* (first measure).
- Timp.:** *mf* (first measure).
- Vle.:** *sul D* (second measure).

System 3:

- Timp.:** *mf* (first measure).

例 5-23

里姆斯基-科萨科夫：管弦乐《舍赫拉查达》(I)

F Tranquillo

Fl. Cl. Cor. V-ni I V-ni II V-le. V-c. C-b.

F

Solo

pp

pizz.

F

式的进行,因为采用拨弦演奏,加上强拍休止,给人某种造型形象的感觉,这一旋律线型伴奏由于音色关系,同样给听者留下深刻的印象。(见例 5-24a)

接下去一例旋律线型伴奏的写法与上例相似,这里全部木管演奏旋律,连绵不断的拨弦线型伴奏在弦乐器,音色对比强烈,线条流畅、清晰,1支长号与4支圆号构成平稳节奏的和声加以衬托,低音用大提琴与低音提琴的拨弦来加强。(见例 5-24b)

旋律性较明显的线性伴奏如果用与旋律不同的音色,由于音色对比关系而给听众留下对位的感觉,请看下例旋律线型伴奏好像是紧缩模仿。(见例 5-25)

最后一例前句是平行三和弦(四度叠置)的旋律线型伴奏,后句是两个线条的单音旋律线型伴奏。(见例 5-26)

(2) 节奏线型伴奏 节奏线型伴奏主要以节奏形态反复进行为基础,它基本上不表现音高的变化(偶尔可以有些音高的变化),而主要在节奏形态上作多种“节奏造型”,使伴奏在节奏上表现出它的个性,而这种“节奏造型”往往又是非常有规律的,一种节奏形态通常可以维持较长的篇幅。

节奏线型伴奏可以用有音高的各种乐器,也可以只用打击乐器,或两者相结合,如果有打击乐器参加,那么能使线条的节奏更具光彩(当然,它同作品的风格有关),也使线条的音响加强,更能使节奏的点子清晰。下面略举数例说明之:

例 5-27 是一种节庆场面性质的东方舞蹈音乐,中提琴上神速的节奏线型伴奏由第二小提琴在每个逻辑重音上给以强调,这种同音重复是必要的,它可以使节奏形态(每小节一个)的点子清楚。(见例 5-27)

例 5-28 同样是一段东方舞蹈性的音乐,节奏线型伴奏由小号演奏,打击乐器组合的节奏型加以重复,使这一节奏线型非常有光彩,上一例的重音强调原则在本例是以强拍上短促和弦表现出来的。另外,断奏的大管加弦乐 *pizz.* 的宽音程琶音增添了音乐的光辉。(见例 5-28)

例 5-29,打击乐器(小军鼓)的节奏线型伴奏贯穿在整个《鲍莱罗》中,以各种乐器轮换演奏这一节奏型,每一拍都有跳动的打拍子似的和弦衬托。(见例 5-29)

例 5-30,也是以打击乐器(小军鼓)的节奏线型伴奏为基础,但有中提琴拨弦的简化重复,强拍同样有强调。(见例 5-30)

下面举一段平稳的节奏线型伴奏。整段音乐贯穿着步伐的节奏,是一段雄伟的进行曲,描写一列军队开过路旁耸立着松林的阿皮安大路,节奏线是由大提琴拨弦、定音鼓和钢琴演奏的。一般说来,节奏形态如果有其他乐器在重拍上的强调,节奏的弹性将被揭示出来。(见例 5-31)

例 5-24 (a)

Quasi moderato

柴科夫斯基：管弦乐幻想序曲《罗密欧与朱丽叶》

[illegible]

例 5-24 (b)

刘铁山、茅沅：管弦乐《瑶族舞曲》

Andante

2 Fl.
2 Ob.
mf

1 Cl.
2 Fag.
mf

4 Cor.
(F)
mf

VL I + VL II
Vle.
pizz
f

Trbn
Vc. + Cb.
mp
pizz
mf

Andante

例 5-25

辛沪光：交响诗《嘎达梅林》

宽润、饱满

picc. +
2 Fl. +
2 Cl.

4 Cor.
(F)

3 Tb.
2 Tbn.

VI. I, II

Ob.
Vle.

2 Fag. + Vc. + Cb.
Tbn. + Tuba

208

例 5-26

雷斯皮基：交响诗《罗马的喷泉》

Andante mosso (♩ = 84)

Fl.

Ob.

Cingl.

Cl.

Cl. b.

Fag.

Cor.

Tr-lo

V-ni I

V-ni II

V-la

V-c.

C-b.

Fl.

Cingl.

Cl.

Cl. b.

Fag.

Cor.

V-ni I

V-ni II

V-la

V-c.

C-b.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The staves are labeled as follows from top to bottom:

- Picc.** (Piccolo): Treble clef, key of D major. Dynamic markings: *pp*, *a2*, *5*, *8*.
- Fl.** (Flute): Treble clef, key of D major. Dynamic marking: *pp*.
- Cl.** (Clarinet): Treble clef, key of D major. Dynamic marking: *pp*.
- Cl. b.** (Bass Clarinet): Bass clef, key of D major. Dynamic marking: *pp*.
- Fag.** (Euphonium): Bass clef, key of D major. Dynamic marking: *p*.
- Cor.** (Horns): Four staves, Treble and Bass clefs, key of D major. Dynamic marking: *pp*. Includes the instruction "II senza sord." (II without mutes).
- Arpa I** (Arpa I): Treble clef, key of D major. Dynamic marking: *p*.
- Arpa II** (Arpa II): Treble clef, key of D major. Dynamic marking: *p*.
- V-ni I** (Violins I): Treble clef, key of D major. Dynamic marking: *pp*.
- V-ni II** (Violins II): Treble clef, key of D major. Dynamic marking: *pp*.
- V-le.** (Viola): Treble clef, key of D major. Dynamic marking: *pp*.
- V-c.** (Violoncello): Bass clef, key of D major. Dynamic marking: *pp*.
- C-b.** (Double Bass): Bass clef, key of D major. Dynamic marking: *pp*. Includes the instruction "tutti pizz." (tutti pizzicato).

The score is divided into measures by vertical bar lines. The key signature is D major (two sharps). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the notation.

例 5-27

Vivo $\downarrow = \downarrow = 88$

里姆斯基-科萨科夫：管弦乐《舍赫拉查达》(Ⅳ)

Pochissimo più mosso

212

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a piece in G major and 2/4 time. The notation is arranged in three systems, each with multiple staves. The first system has six staves, the second has five, and the third has four. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The piece is in G major and 2/4 time.

例 5-29

拉威尔：管弦乐《鲍莱罗》

1 Tempo di Bolero, moderato assai

Fl.

Clar.

Tamb.

Vons

Altos

Velles

C-b.

2^e Fl.

1^{re} Clar.

Tamb.

Vons

Altos

Velles

C-b.

2^e Fl.

1^{re} Clar.

Tamb.

Vons

Altos

Velles

C-b.

例 5-30

里姆斯基-科萨科夫：管弦乐《舍赫拉查达》(Ⅲ)

[illegible]

例 5-31

Tempo di marcia (♩ = 88)

雷斯皮基：管弦乐《罗马的松林》

The musical score is written for a full orchestra. The top system contains the following parts: Cingl. (Cymbal), Cl. (Clarinet), Cl. b. (Clarinet in B-flat), Fag. (Bassoon), Timp. (Timpani), T-tam (Tamtam), Arpa (Harp), P-no (Piano), Ve. (Violoncello), and Cb. (Contrabass). The bottom system contains the same parts. The tempo is marked 'Tempo di marcia (♩ = 88)'. The score is divided into two systems, each with 10 staves. The first system shows the initial measures of the piece, with the Cingl. and Cl. parts featuring melodic lines and the P-no providing a rhythmic accompaniment. The second system continues the piece, with the Cingl. and Cl. parts playing more complex melodic figures and the P-no maintaining the rhythmic pattern.

第二节 多种轮廓伴奏型的组合

我们在上一节里看到许多类型的伴奏样式，而这些伴奏样式往往又可以相互组织在一起，构成多种轮廓的伴奏，它并不是什么特殊的类型，只是和声型、旋律型、节奏型伴奏样式的无数组合形式中的一种，在具体作品中它的组合方式是非常灵活、多样的，看作者对伴奏织体的处理和创作意图的要求。

配器时一般应遵循这样一条原则，即每一种伴奏类型相互间都要有音色的对比、节奏的对比、音区的对比（如果用音色对比，两线条可以放在同一个音区），有时偶尔也可以用力度的对比，目的是为了每一种伴奏织体都能清晰地表现出它的个性。当然也可以按伴奏织体的重要性顺序来处理，例如主要的伴奏织体可以让它处在有利的地位。

1. 静态的伴奏音型与动态的伴奏音型的组合

最常见的是两种伴奏音型——静态的与动态的——相互的组合（静态的经常采用持续形式）。如下例单簧管与大管演奏的四声部和弦进行式伴奏织体（较静态的），是作为和声衬托（和声背景），使和声音响浓郁而有“水份”；另一音色的第二小提琴与中提琴演奏的节奏性质的音型（动态的），是这段音乐的主要伴奏形式，它的素材来自木管乐器在同音位上演奏的和弦，仅取其两个上声部（即不同节奏的同度重复），也可以取其3个上声部。一般低声部不作这样的处理，这种情况，大提琴与低音提琴通常以拨奏重复管乐较为普遍。最常见的写法是：把静态伴奏放在管乐器，把动态伴奏放在弦乐器；倒过来的写法，即静态放在弦乐器，动态放在管乐器则较少见。这里，竖琴声部强拍上的和弦是装饰性的、外在的织体，并非主要伴奏，也可以不加，但不加色彩会逊色。

静态伴奏织体与动态伴奏织体的组合在配器写法中是用得最广泛的一种，静态的作为和声的背景，动态的作为音乐的运动。（见例5-32）

较复杂一些的用法是两种动态伴奏音型的组合。

请看例5-33。弦乐演奏的切分音型伴奏，是在单个和弦上近距离运动构成，单簧管与长笛相互转接的双琶音音型伴奏，起伏较大，在进到高音区时较突出，这两种线条在运动的趋势上有明显的对比，此处没有用背景式的和弦衬托是因为旋律本身是抒情的。缓慢的旋律线具有“踏板”的作用，这段音乐的和声是饱满的，但不沉重。（见例5-33）

两种以上伴奏音型的组合更是五花八门，根据作者对音响色彩的要求可以有各种组合。通过伴奏织体的组合创造出作品所要求的各种形象。

例 5-32

《红绸舞》音乐（施咏康配伴奏）

Moderato

Cl. (Bb) mp

Fag. mp

Arpa mp

Vi. I mp

Vi. II mp

Vle. mp

Vc. Pizz. mp

Cb. Pizz. mp

附例 5-32

例 5-33

哈恰图良:《小提琴协奏曲》(I)

Meno mosso ($\text{♩} = 92$)

F1. *f* *mp*

Cl. *f* *mp*

Cor. *I solo cantabile mf*

Vl. solo

VI. I *mp*

VI. II *mp*

Vle. *mp*

Vc. *arco f cantabile*

mp

mp

p

mf

pp

pp

pp

mp

下面李斯特交响诗《序曲》中的一段，音响丰满而华丽。和声性质的旋律是由大提琴第一部、中提琴第二部加4支圆号相结合演奏（同度）。一种伴奏音型（琶音）由双簧管加有弹性的第二小提琴拨奏以及竖琴奏出；另一种伴奏音型（也是琶音）由大提琴第二部（和动态持续音混在一起）与中提琴第一部转接组合构成；第一小提琴第二部的快节奏琶音好似第一种伴奏音型的紧缩模仿，由于音色关系，它又同第二种伴奏音型交织在一起；第一小提琴第一部是属音“踏板”音。由于多种伴奏织体的交织，使音响相当稠密而有起伏。（见例5-34）

2. 多种节奏的伴奏音型的组合

下面再看一例，旋律在英国管，它的下方由两支圆号、一支低音单簧管和第三、第四部大提琴（加弱音器）排列得很平稳的同节奏和弦衬托。一种伴奏音型在大管，由第一部大提琴（不用弱音器）拨弦和第二部大提琴（加弱音器）双弓重复，构成一条出音清楚而带簌簌声响的伴奏音型；第一小提琴第一部（前面5个谱台）是加弱音器的和声音型，中提琴第一部（加弱音器）是另一种节奏的和声音加和声外音组成的旋律音型。这样，由不同节奏，不同形态的音型组成一个完整的伴奏织体。读者还可以注意一下竖琴与第一小提琴第二部（最后3个谱台）进入的部位，与它的色彩作用与音响作用。（见例5-35）

第三节 乐队伴奏的处理

伴奏和旋律，两者应有明显的对比，这是处理伴奏与旋律的关系时的一条原则。对比可以采取各种办法，如音色的（包括演奏法的）、音区的、音响的（包括力度的和音量的）、节奏的、织体形态的等等，只要有利于区别两者的方法都可采用，对比愈大各自清晰度愈明显，对比不清楚可能使伴奏与旋律混浊不清。柴科夫斯基曾说过，他说：我用一种音色奏主题，就用另一种音色奏伴奏。我们可以从他的大量作品中看到这一配器原则。

所以，音色对比的原则是配器的基本原则。

伴奏织体的复杂程度应根据曲式的部位与配器发展的趋势决定。一般，主题呈示段落或曲式中间的抒情段落，伴奏应比较简单些（多种乐器组合的音型除外），在音乐发展段落，随着配器的发展可以逐渐复杂化。对比性音乐的配器，伴奏织体的处理也应由简入繁。伴奏织体的繁简与配器规模的大小及其音响的强弱是两个不同的概念，应加以注意。下面举些不同情况下配器处理的例子。

例 5-34

Poco a poco più di moto sino al Allegro marziale

李斯特：交响诗《序曲》

Fl.

Hb.

Kl. a 2 muta in C.

Fg. a 2

Hr. espress.

Tr. In C. mf espress.

Tps.

Bps. Tb.

Hrf. mf

1. V. div.

2. V. pizz. p grazioso poco f

Br. div. p

Ve. div. espress.

Kb. p tranquillo arco

例 5-35

阿尔贝尼斯：管弦乐《伊比利亚》(II)(E.阿柏斯配器)

Più calmo (♩ = 88) *Poco rit. a tempo*

solo(Poetico)

c. angl. *mf cantando*

Cl. (A) *cantando*

Cl. b. (A) *p express. ma pp*

Fag. *1 solo pp*

Cor. III-IV (F) *pp*

Tbles (c) *pp*

Trgle *p*

Hpe *p laissez vibrer*

Più calmo (♩ = 88) *Poco rit. a tempo*

5 pupitres avec sourdine

div. *p*

3 derniers pupitres

VI. I *con sord. p*

VI. II *con sord. p*

Vle. *div. con sord. p*

Vc. *div. pizz. arco p*

Cb. *pizz. p*

segue

This page of the musical score contains the following staves and markings:

- C. angl.**: Clarinet in A, first staff.
- Cl. (A)**: Clarinet in A, second staff.
- Cl. b.(A)**: Clarinet in A, bass clef, third staff.
- Fag.**: Bassoon, fourth staff.
- Cor. III-IV (F)**: Horns in F, fifth staff.
- Tbles. (C)**: Trombones in C, sixth staff.
- Trgle.**: Trumpet, seventh staff.
- Hrp.**: Harp, eighth staff.
- Vi. I**: Violin I, ninth staff.
- Vi. II**: Violin II, tenth staff.
- Vle.**: Viola, eleventh staff.
- V-c.**: Violoncello, twelfth staff.
- C-b.**: Contrabasso, thirteenth staff.

Key markings and instructions include:

- rit.**: Ritardando, appearing above the first and last measures of the Violin I staff.
- a tempo**: Return to the original tempo, appearing above the middle measures of the Violin I staff.
- f**: Fortissimo, appearing below the Clarinet in A and Bassoon staves.
- p**: Piano, appearing below the Harp staff.
- vibrato**: Instruction for the Viola II staff.
- 4 0 0 4 0 0 4 0**: A sequence of notes or rests in the Violin I staff.

1. 节奏性伴奏织体

下面《第五交响曲》一例，是主题第一次呈示的段落（乐章开头），运用音色对比的配器原则，主题在管乐器上平稳地进行（有内在的动力），伴奏也是平稳的进行，用短促和弦点拍子式的写法，一拍一个和弦，音响清淡，节奏明确。这种伴奏样式要求和弦各音都用同组音色，这里全部用弦乐的音色，如果主题在弦乐器也可全部用管乐的音色，但这种类型的伴奏，尤其是有内涵的音乐多数用弦乐器演奏，因为弦乐器更有内在的张力。（见例 5-36）

例 5-37 也是主题第一次呈示的片段，中提琴的双弦音与旋律音构成完整的和弦，因低音用短时值音符，和声丰润而不沉。管乐在弱拍用短促和弦重复弦乐，与上例相比，在音色与音响的处理上正相反，因旋律在弦乐，管乐的节奏没有上例明显，但音响较上例丰厚。这里有一配器原则，也是一种创作上的办法，即旋律进行中有几处第二拍与第四拍没有出音，这时伴奏应设法在空拍处点一下，使音乐的进行连贯而无间断感，作者选用的伴奏样式正好达到了这一要求。（见例 5-37）

接着一例，伴奏与旋律都在同一组（弦乐组），对比是通过演奏法（pizz.）达到的，旋律在两把大提琴上齐奏（Soli），音色也较突出，伴奏形式与上两例有相似之处。同样，旋律在强拍没有出音时是由伴奏来完成的，伴奏以弱拍到强拍的抑扬格节奏是很有动力的，它强调了旋律没有出音的强拍，使音乐的节奏活跃了。（见例 5-38）

重拍转移是音乐产生动力性发展的一种方法，配器应在这方面给以强调，像下面这一例，前两小节两拍一个动机，当到达一个较长时值音符时都有渐强，而渐强又强调了延长音拍，那么配器是怎样来协助完成的呢？首先，弦乐在弱拍用节奏性切分感很强的拨奏（弱拍不解决），另外用圆号在弱拍单独以突强（>）奏法吹出一个持续音，使弱拍重音更明确。后两小节是用由弱到强有解决的切分伴奏，仍保持原有音色，但节奏改变了，这样 4 小节内部有对比。本例同样采用音色对比的分组配器原则。（见例 5-39）

下面一例的伴奏仍然属于节奏强烈的类似打拍子的例（参看并对照例 5-36），一拍一个断奏和弦，采用混合音色——管乐与有弹性的拨弦相结合。伴奏与旋律前后（横向）都采用不同的对比手法（前两小节与后三小节的对比），旋律前后用音色对比，伴奏前后用“重量”与色彩的对比，并且用不同的乐队规模，伴奏虽是同样的织体，但用不同的写法以适应配器规模的要求。两架竖琴纯粹是渲染色彩与加强节奏的弹性。（见例 5-40）

通过各种不同特点的乐器来组合节奏花样，可提供无数多种节奏性花样伴奏，并通过不同的重复法可使节奏点予强调出来。例 5-41 的简单图式如下面列出的，它的伴奏节奏有两种类型组成：

例 5-36

柴科夫斯基：《第五交响曲》

Allegro con anima

I solo

Cl. (A) *pp*

Fag. *pp*

I solo

pp

I

V-ni *ppp*

II

ppp

V-le *ppp*

V-c. *ppp*

C-b. *ppp*

例 5-37

瓦格纳：歌剧《黎恩济》序曲

Molto sostenuto (♩ = 66)

Fl.

Ob.

Cl. (C)

I

Fag.

II

Cor. I-II (F)

Cor. III-IV

Tipm.

Molto sostenuto (♩ = 66)

I

V-ni

II

Vle.

V-c.

V-b.

例 5-38

李斯特：交响诗《塔索》

Allegretto mosso con grazia

Score for *Allegretto mosso con grazia* (Liszt's Symphony Poem "Tasso"). The score is in 3/4 time and D major. The instruments shown are:

- Fag.** (Bassoon): Resting.
- V-ni I & II** (Violins): Resting.
- V-la** (Viola): Playing a melodic line starting with a *pizz.* (pizzicato) and *(div.)* (divisi) marking.
- 2 V-c soli** (Two Violoncellos soli): Playing a melodic line starting with a *mf* (mezzo-forte) dynamic.
- V-c.** (Violoncello): Playing a melodic line starting with a *pizz.* (pizzicato) and *espressivo* (expressive) marking.
- C-b.** (Contrabass): Playing a melodic line starting with a *pizz.* (pizzicato) and *pp* (pianissimo) dynamic.

The score includes various dynamics such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *pp* (pianissimo), as well as performance instructions like *pizz.* (pizzicato), *(div.)* (divisi), and *(unis.)* (unison).

Continuation of the score for *Allegretto mosso con grazia*. The instruments shown are:

- Fag.** (Bassoon): Resting.
- V-ni I & II** (Violins): Resting.
- V-la** (Viola): Playing a melodic line starting with a *pizz.* (pizzicato) and *p* (piano) dynamic.
- 2 V-c soli** (Two Violoncellos soli): Playing a melodic line starting with a *pizz.* (pizzicato) and *p* (piano) dynamic.
- V-c.** (Violoncello): Playing a melodic line starting with a *pizz.* (pizzicato) and *p* (piano) dynamic.
- C-b.** (Contrabass): Playing a melodic line starting with a *pizz.* (pizzicato) and *p* (piano) dynamic.

The score includes various dynamics such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *pp* (pianissimo), as well as performance instructions like *pizz.* (pizzicato), *(div.)* (divisi), and *(unis.)* (unison).

例 5-39

《红绸舞》音乐（施咏康配伴奏）

Allegro

Ob. *mp*

Cl. (B $\flat$) *mp*

Cor. (F) *p*

T-ro *p*

V-ni I *Pizz. mp*

V-ni II *Pizz. mp*

Vle *Pizz. mp*

V-c. *Pizz. mp*

C-b. *Pizz. mp*

例 5-40

卡塞拉：管弦乐《意大利》

Assai vivace con brio e spiro

Fl. *Soli*
mordente

Ob. *Soli*
mordente

Cl. picc. in re *Soli*
mordente

Cl. in la *Soli*
mordente

Fg. *mf*

C-fa *p*

Cor. in Fa *1. 3. a2*
mf

Tr. in do *con sord.*
1. 2. a2
mf marcato

Tbn e Tuba

Timp. *p*

Assai vivace con brio e spiro

Vi. I *arco*
mf marc.

Vi. II *pizz*
div.

Via *pizz.*

Vic. *pizz.*
p *mf*

Cb. *p*

315

320

Fl. *a2*

Ob. *a2*

Cl. picc. in re

Cl. in la *a2*

Fg. 2. 3.

Cor. in fa 1. 3.

Tr. in do 1. 2. *a2*

Timp. *p*

Arp. I *mf*

Arp. II *mf*

Vi. I *pizz.* *mf* *unis* *arco*

Vi. II *unis* *div.*

Vla. *unis* *div.*

Vlc.



大提琴声部由于除了拨奏音型外还兼奏低音，这样一来切分节奏被削弱了。因为大提琴声部与定音鼓声部都未用切分节奏，所以用第二小提琴和圆号来加强切分节奏；竖琴、铃鼓、钹用各自的奏法强调切分节奏，它们组成一个完整的伴奏节奏：



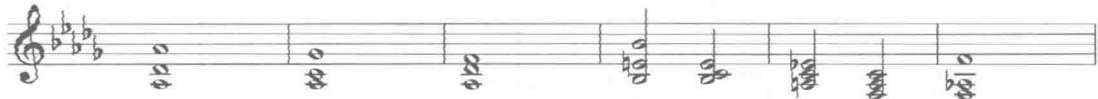
(见例 5-41)

以上看到的 6 段例子属于节奏性伴奏的不同配器的处理。

2. 和声性伴奏织体

以下看几段和声性伴奏织体的不同处理。和声性动态伴奏最常见的一种是把静态和声改变成动态和声，通常以波形流动最有效果，而波形流动的形式也是多种多样的。和声一经流动，音乐就有内在的动力，趋向于发展。请看下例 fa、la 两音，除了强烈的簌簌声的弦乐碎弓演奏外，单簧管在相同两个音上的波形流动（即水平流动）是最典型的处理，音响有相当的紧张度。这一方法加上休止符还可以构筑成许多种类似的音型。这里大提琴旋律同波形伴奏组成非常融合的和弦进行。（见例 5-42）

请看另一例典型的配法，动态伴奏在弦乐组，从表面看每个声部都是音型，而实际是同时奏出的同和弦反复：



在每小节后两拍上有木管给以加强，同音位覆盖一层，以求得音响浓度的变化。圆号属于对位声部，因为独特的音色和较高的音区而被凸显出来。（见例 5-43）

我们曾论及大管与圆号在音色与音响上有许多近似处，用这两种乐器构成四声部和声，音响是较满意的，尤其在小型乐队里因乐器编制关系，经常使用这两组乐器构成四部和声。

下面一例的写法就是这样，也是典型的配法。大管与圆号平稳的开放位置四声部和声，音响十分融洽，使人满意，在这一和声基础上可以加进各类伴奏音型，这里用了均匀的拨奏波形伴奏，因有管乐和声衬底，不愁拨弦音的干燥，相反，衬底和弦使拨奏的

例 5-41

格里埃尔：歌剧《沙赫·谢涅姆》序曲

Moderato

Cor. i
Vle (簧音)

Fag.

Cor. I, II (F)

Timp.

T-rino

Piatti

Arpa

VI. II

V.c. (div.)

C-b.

例 5-43

柴科夫斯基：管弦乐幻想序曲《罗密欧与朱丽叶》

Allegro giusto

The score is for the orchestration of Tchaikovsky's "Romeo and Juliet" Fantasy Overture. It features the following instruments and parts:

- Fl. (Flute):** Part 1, marked *p dolce*.
- Ob. (Oboe):** Part 1, marked *p dolce*.
- Cl. (A) (Clarinet in A):** Part 1, marked *p dolce*.
- Cor.ingel. (Cor Anglais):** Part 1, marked *p*.
- Fag. (Bassoon):** Part 1, marked *p*.
- Cor. (F) (Horn in F):** Part 1, marked *p espressivo*.
- Trbe. (E) (Trumpet in E):** Part 1, marked *p*.
- 3 Trbn. e (3 Trumpets in E):** Part 1, marked *pp*.
- Tuba:** Part 1, marked *pp*.
- Arpa (Arpa):** Part 1, marked *pp*.
- VI. I (Violin I):** Part 1, marked *pp*.
- VI. II (Violin II):** Part 1, marked *pp*.
- Vle. (Viola):** Part 1, marked *pp*.
- Vc. (Violoncello):** Part 1, marked *pp*.
- Ch. (Contrabass):** Part 1, marked *pp*.

The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

The musical score is divided into two systems, each containing five staves. The first system includes a vocal line (top staff) and four instrumental staves. The second system includes a piano line (top staff) and four instrumental staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

System 1:

- Staff 1 (Vocal):** Treble clef, key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It features a melody with eighth and quarter notes, some with slurs.
- Staff 2:** Treble clef, key signature of three flats. It features a melody with eighth and quarter notes, some with slurs.
- Staff 3:** Treble clef, key signature of three sharps (F-sharp, C-sharp, G-sharp). It features a melody with eighth and quarter notes, some with slurs.
- Staff 4:** Treble clef, key signature of three flats. It features a melody with eighth and quarter notes, some with slurs.
- Staff 5:** Bass clef, key signature of three flats. It features a melody with eighth and quarter notes, some with slurs.

System 2:

- Staff 1 (Piano):** Treble clef, key signature of three flats. It features a melody with eighth and quarter notes, some with slurs.
- Staff 2:** Treble clef, key signature of three flats. It features a melody with eighth and quarter notes, some with slurs.
- Staff 3:** Treble clef, key signature of three flats. It features a melody with eighth and quarter notes, some with slurs.
- Staff 4:** Bass clef, key signature of three flats. It features a melody with eighth and quarter notes, some with slurs.
- Staff 5:** Bass clef, key signature of three flats. It features a melody with eighth and quarter notes, some with slurs.

发音变得很有共鸣。顺便提一句,这类拨奏写法的音区宜放在乐队中音区,高音区发音显得干涩,且有分离现象。与上二例比较,这里弦乐并未完整重复管乐,它可以作多种变形,这一配器格式提供了各种组合的可能性。如果这里的弦乐改换一种音型写法,效果也是令人满意的。(见例 5-44)

伴奏音型放在乐队音区的什么音高位置,对伴奏的发音性格与音响结实性十分重要,它常能使形象发生根本的变化。音型放在乐队高音区色彩较明亮,但比较轻飘;放在乐队低音区发音虽然浓厚但较黯淡。伴奏音型最好的音区是乐队中音区,这一音区是伴奏音型的海洋,大多数伴奏音型都处在这一位置。

伴奏音型一般只使用单层,如果用双层,甚至三层,可能涉及乐队中高音区,或中低音区,这时通常属于有“重量”的伴奏型。

同时,乐队中音区必须有充实的和声,不允许这一音区空荡荡的,这是一条极重要的配器原则。里姆斯基-科萨科夫在《管弦乐法原理》一书中曾指出,“填满中间部分在管弦乐组织中有着重要的作用。没有什么比这样的和弦更糟糕的了,即高声部与低声部相距很远,中间部分又未经填满,特别是在 *forte* 时更糟糕(在 *piano* 时,遇到这种情况还可以)。”当然,这只是原则,在具体作品中可以有許多灵活的处理。

我们举一段哈恰图良的小提琴协奏曲为例,虽不很典型,但有特殊的双重意义。低音 re 长音上的节奏音型与第一、第二小提琴弱拍音型,中间有一较大的空间距离,必须加以充实,况且这两种音型实质上构成一个完整的音型线,所以更有必要加浓中音区,圆号 re “踏板”音仍觉不够充实,又以两支单簧管在低八度以长时值音符重复第一、第二小提琴是完全必要的,这种重复法也是非常有效果的。(见例 5-45)

在《罗马的喷泉》一例中,第一、二小提琴与中提琴组成两层和弦式上行旋律音型,虽然和声已经很丰盈,但因乐器分部后变得纤细,为使音响有一定的厚度,在中音区用三支圆号慢节奏重复,加强其浓艳的色调也是完全必要的(高音区一层未重复),因为双簧管演奏的旋律发音是很有厚度的。最后两小节伴奏音型有所转换,旋律音型仍保持(色调已经不一样了),改用单线条下行;和声转到高音区长笛和短笛上,附有钢片琴“染色”。这 5 小节配器,伴奏采用了色彩对比手法。(见例 5-46)

把不胜枚举的伴奏样式加以性格化,可以创造出各种标题性或描写性的乐队背景。这时配器者除了布置正常的伴奏织体外,还可以用一些外加的装饰性或色彩性手法,我们从拉威尔的《鹅妈妈》组曲的第二曲“拇指大的人”中可以看到这些造型性的描写段落。主要织体是这样安排的:第一单簧管、第二大管、第一圆号、第二小提琴(颤音)、低音提琴分部(泛音与本位音)演奏两个八度的 re “踏板”音(在 3 个音位上)作为长音背景;主题在第一大管上演奏,主题下方是加弱音器的中提琴演奏旋律线型伴奏,节奏同主题相类似,因而不明显(虽然音色不同),这样,使主题形成和声性进行;装饰性

例 5-44

拉威尔：管弦乐《帕凡舞曲》

拉威尔：管弦乐《帕凡舞曲》

Lento

2 Fl.

1 Ob.

2 Cl. (B)

2 Fag.

2 Cor. simples en sol

Arpa

V-ni I con sord.

V-ni II con sord.

V-le con sord.

V-c. con sord.

C-b. con sord.

The musical score is arranged in two systems of four staves each. The first system includes a first violin staff with a melodic line starting in the third measure, marked "I solo" and "p". The second and third staves of the first system contain sustained chords. The fourth staff of the first system features a melodic line starting in the second measure, marked "p". The second system begins with a grand staff (treble and bass clef) containing a melodic line in the treble and a sustained bass line. The third and fourth staves of the second system contain sustained chords. The fifth staff of the second system features a melodic line starting in the second measure, marked "arco" and "pp". The sixth and seventh staves of the second system contain sustained chords. The eighth staff of the second system features a melodic line starting in the second measure, marked "arco" and "pp". The ninth staff of the second system features a melodic line starting in the second measure, marked "div.".

例 5-45

Tempo 1 (♩ = 132)

哈恰图良:《小提琴协奏曲》(I)

Fl.
Cor.i.
(实音)

Cl. (B)

Cor. (F)

Arpa.

VI.solo.

I
VI.
Vibrato
p

II
Vibrato
p

Vle.
arco
p

Vc.
pizz.
p

Cb.
pizz.
p

Cl.

Cor.
III
p

VI.solo.

I
VI.

II

Vle.

Vc.

Cb.

例 5-46

雷斯皮基：交响诗《罗马的喷泉》

Poco più mosso

Ob. *stacc.* *dim.* *p*

Cl. b. *I. II* *III* *pp*

Cor. *pp*

Arpa I *p*

V-ni I *più p*

V-ni II *più p*

V-le *senza sord. solo* *p*

V-c. *dolce espress. cresc.* *f* *dim.*

C-b. *ppp*

Pico. *ppp*

Fl. *ppp*

Ob. *p*

Cl. *ppp*

Cl. b. *ppp*

Cel. *p*

Arpa II

Archi *div.* *unis.* *pp* *solo*

织体是小鸟鸣叫的描写,它是这样安排的:第1、3小节用一把小提琴泛音快滑奏,第2、4小节用两把独奏小提琴奏颤音,加上长笛、短笛的小动机交替演奏;第2、4小节还有小提琴与大提琴的慢滑奏的衬托,这些方法都表达出一种形象:小鸟的描写。这里配器有一特点,即基本织体在中低音区,描写织体在低音区(小鸟的描写一般都在明朗的高音区),这样,两者就非常清楚地区别开来了。

例 5-47

拉威尔:《鹅妈妈》管弦乐组曲(Ⅱ)

The musical score for Example 5-47 is a page from Maurice Ravel's 'Mother Goose' Suite, Part II. It features a string orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Cor Anglais (Cor A.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsns), Cello (Cels.), Double Bass (Cbs.), Violin Solo (1st and 2nd), Violin Tutti (1st and 2nd), Viola, Violoncello (Vclles), and Double Bass (C. B. Giv.). The tempo is marked '♩ = 66'. The score shows a complex texture with various dynamics (pp, p, mf, f) and articulations (accents, slurs, 'sur la touche', 'sans Sourdine', 'Sourdine'). The key signature has one sharp (F#).

在总结繁复众多的伴奏音型写法时,可以这样认为,伴奏音型的处理可以比其他因素灵活、自由,但需要尽量赋予音型织体更大的独立性,尤其在同旋律声部之间,要有较大的区别,在音响上不能比旋律声部更厚实。当然也不能排除有时为了突出音型的造型描写,短时内伴奏音型占了主要地位这种情况,然而不宜过长,应很快恢复原有的关系。

第六章 乐队踏板音

“乐队踏板音”是管弦乐织体中一种特殊的结构形式，也是独立的织体组成部分，它在管弦乐写作中占着十分重要的地位。

我们可用钢琴作一比较，钢琴家在演奏钢琴乐曲时不断地踩动延音踏板，使所弹奏之音被延留下来而充实了它的丰满程度，如果不使用这个右踏板，抒情的音乐就会显得音响空洞，无表现力。在管弦乐队中情况也相似，它的基本作用也是为了丰富音响，同时也是连结织体各因素的一种手段。

“乐队踏板音”同钢琴上的踏板完全是两码事，管弦乐队中的“踏板音”的名称是一个借用词。在管弦乐创作中，踏板音完全依赖于织体写法，必须将声部的数目详尽地写在总谱上，采用延留的长时值音符。但是，使用或不使用踏板音则完全取决于音乐本身的特性，而踏板音声部数目的多寡，音响的厚度与宽度也都应根据音乐的性格，配器的规模而定。

踏板音的功能属于和声的一部分，然而它的作用又不完全相同，乐队踏板音对于巩固和声，加强织体各因素的稳定性都有积极的意义。

在管弦乐作品中到处可以看见踏板音，其形式相当多种多样，通常看到的是作为和声音型、节奏音型、旋律线条、低音声部重复的背景，有时则以孤单的独立声部出现，这时可能类似对位声部。简单的踏板音比较容易区分，复杂的踏板音往往和其他功能交织在一起，例如同对位声部，和声织体、乐队背景交织在一起。踏板音声部有时出现，有时消失，进进出出相当自由，但必须符合音乐本身的特性与配器发展的逻辑。

踏板音的简单用法，一般是把长时值的个别声部（单音）或几个声部（和弦）加入到运动着的乐队织体中，这样，乐队织体的音响就更加丰润、稳定。由于长时值的踏板音的加入，使织体各声部更紧密地联结在一起，也由于这样的原因，踏板音是很好的音响衔接的手段。

踏板音可以由弦乐器，木管乐器或铜管乐器来担任，也可以由木管与铜管相结合来担任，但弦乐与管乐结合来演奏踏板音的较少见，因为音响不易融洽。由什么乐器担任踏板音要看具体的配法。

用弦乐器演奏踏板音声部，以音响的柔润性与内在的力度为特征；用木管乐器演奏踏板音声部，以色彩的鲜明性与发音的个性化为特征（木管乐器担任踏板音有更多的音色变化的可能性）；用铜管乐器演奏踏板音声部，以力度的起伏与发音的弹性为特征（尤其作为达到某个高点时这一手法的重要性）。总起来说，乐队踏板音的意义不外乎补充和声、强调和声、明确和声、充实整个乐队音响的丰润与稳定。

踏板音的最好音区位置无疑是在乐队的中音区，也正是经常需要有和声音被填满的音区。也可用在乐队高音区，但通常是一种轻盈明朗的音乐。踏板音如果用在乐队低音区则属于另一种特殊的功能，常被称作“organo punto”（意文），为了有厚实的音响基础，低音区也是经常被持续的长音所加强。

第一节 自身踏板音

自身踏板音不是一个独立的声部，是借助其他成分，即借助主要织体因素中的旋律、对位、低音或伴奏中某个声部组成。也就是利用这些因素中一个较为突出的音——一个（单声部）或几个（多声部）时值较长的音当作踏板音。一般说，当作踏板音的音符时值一定要比其他因素稍长才会有踏板音效果。前面已谈到，踏板音的形态是由长时值音符构成，所以在旋律、对位、低音、伴奏声部中，凡是较长时值的音都有踏板音的作用。自身踏板音的判断靠作者对音乐性格的理解，可以从是否达到稠密、丰厚的音响为出发点，如下例旋律声部长时值音符：

例 6-1

格林卡：歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》序曲

Presto (♩ = 135)

The musical score for Example 6-1 is a woodwind and string arrangement. The woodwind part (Fag.) is in the upper staff, marked 'mf cantabile'. The string parts (Archi) are in the lower staves, marked 'pp'. The tempo is 'Presto' with a quarter note equal to 135 beats per minute. The key signature is one sharp (F#). The woodwind part features long, sustained notes that serve as the pedal point for the string accompaniment.

在例 6-2 中, 前 4 小节踏板音作用是由大管演奏的低声部完成的, 后 4 小节踏板音作用则由旋律本身完成:

例 6-2

格拉祖诺夫:《音乐会圆舞曲》

Allegretto

2 Fl.+Vle.
Cor.+Archi
(实音)
Fag.
Vc.+Cb.
(实音)

平稳缓慢的节奏和弦伴奏常常具有踏板音的作用。在例 6-3a 与例 6-3b 中就是这样的情况。同时, 这里浓厚的旋律音响也表现出自身踏板音的效果(后例还加上低音踏板音)。(见例 6-3a、例 6-3b)

第二节 延续的单声部踏板音

最简单的踏板音是以单音声部的持续, 衬托其他的织体声部, 是一种使用简便而又有效果的形式, 它很容易地从作品的和声结构里区别开来。这是一种特殊的乐队强调, 可能是和声的强调, 也可能是出音点子的强调, 有时也可能是结构轮廓的强调, 任何节拍处都可进入, 但须符合句子的节奏规律。然而踏板音的主要目的还是用来加强和声, 给和声以明确的功能作用, 使音响获得稳定, 并利用单音踏板音作为桥梁, 把织体各声部联结在一起平稳地发展, 虽然它与和声不同, 但仍然是和声的组成部分。可以用与演奏和声不同音色的乐器来演奏踏板音, 这样, 踏板音声部就更鲜明。

单声部的踏板音可以运用在低音区、中音区或高音区, 以用在中音区为最常见。踏板音的音响厚度(乐器的重复), 视织体写法的规模而定。如果用踏板音去补充已有的和声声部, 虽然能使和声性质更加明确, 但音响可能过于浓厚, 造成“粘连”的危险, 如果音乐构思并不要求这样的话。一般说来, 单声部踏板音不用很多乐器作同度重复, 以保持它的个性与明朗性, 但同类音色的八度踏板音却是很常见的。

在例 6-4 中, 前 16 小节中声部的踏板音用同类音色乐器(弦乐), 它不仅是踏板音, 还同圆舞曲节奏构成和声, 起到踏板音与和声的双重作用, 并给人一种对位的感觉。

例 6-3a

格里埃尔：歌剧《沙赫·谢涅姆》序曲

Allegro Moderato

Cor. ingl.

Cl. I (A)

Cl. II (A)

2 Fag.

Cor. 1-2 (F)

Cor. 3-4 (F)

Vl. II *sul G*

Vle.

Vc. I *div.*

Vc. II

mf

mp

p

div.

unis.

div.

例 6-3b

德彪西：管弦乐前奏曲《牧神午后》

Très modéré

Fl. *p*

Ob. *p*

C.ingel. *p*

Cl.(Bb) *p*

Fag. *p*

Cor.(F) *p*

V-ni I *p* *div.*

V-ni II *p*

V-le *p*

V-c. *p*

C-b. *p*

后 12 小节踏板音放在低音区，用圆号交替演奏，重复了短促的低音，圆号不仅强调了持续的低音，还把两组不同音色的（旋律与节奏伴奏）乐器联结在一起形成一个统一体。（见例 6-4）

《加雅涅》一例中，pizz. 的节奏伴奏如果没有圆号，踏板音会显得音响单薄，但圆号与主题同音位很可能把长笛的旋律吃掉一部分。尽管用了阻塞音与降低一级力度标记，因为长笛的音区较低。曲作者此处用法的目的可能更重要的是在旋律的色彩方面，这是一种非常独特的色彩组合。（见例 6-5）

利用踏板音作为音响发展手段在例 6-6 中是很典型的。主题 3 次陈述（每次 6 小节），采用 3 种配器写法，第一次陈述没有踏板音，第二次陈述加入 1 支长时值的，有点像对位的大管踏板音，第三次陈述逐次加入第二支大管与 1 支圆号的踏板音，形成音响的较大起伏（相对前两次而言）。这样，在一个小段子里音响发展了，音乐被推向前去。（见例 6-6）

像下述这样的情况也需要有中声部的踏板音：

（1）某些有特性的旋律常常需要有中声部的踏板音加以衬托（单音或八度），才会有理想的音响；

（2）对于同样或相似节奏的几个动机在不同木管乐器上轮换转接，更需要有踏板音给予支持与联系，特别是诙谐性的句子；

（3）如果整组木管乐器演奏轻巧、急速的 staccato 句子（经常还伴有 pizz. 强调整奏），往往也需要有些中声部的踏板音，这些踏板音通常都用圆号演奏。（见例 6-7a、例 6-7b）

踏板音放在乐队中音区有两个作用，一是补充与加强和声声部，二是强调与联系织体结构。

有时为了减轻过沉的低音而去掉低声部，把浓郁的音响放在中声部用踏板音形式来加强，如下例长笛、单簧管、钢琴、第二小提琴、中提琴演奏的声部即是，旋律声部有时比它高，有时比它低。（见例 6-8）

踏板音放在低音区被称作 organ point（英文），低音踏板音是指在低音区出现的延续很长的音，有时它比中音区单音踏板音长几倍，在和声方面除了开始音与结束音须与和声相吻合外。一般，在这个踏板音上构成的和声可以自由变换（这是一种特殊的功能），通常在主音或属音上出现（静态的或动态的均可），有时主属二音同时出现（参看例 5-41），这种低音踏板音对于旋律的发展，和声的发展，配器的发展都有积极意义，在乐队作品中能大量见到，特别在展开部。可以采用延长音或 Tremolo，也可以用节奏型或线条型。有时为使低音区在逻辑重音上能有节奏感，需要用另一种乐器，常见的是用大提琴或低音提琴的 pizz. 在每小节强拍处同音位或低八度点一下，这是经常采用的形式，但应把延长音放在上面（如果是八度的话）：

例 6-4

格林卡：管弦乐《幻想圆舞曲》

7 $\text{♩} = 76$

Fl. *p*

Archi. *p*

mf

pp

Fl. *p*

Cor. (G) *f* *p* *dolce*

Archi. *pp*

Fl. *p* *I* *>*

Ob. *p* *I*

Cl. *p* *I* *>*

Fag. *p* *I* *>*

Cor.

Trbe. *f* *p*

Archi

例 6-5

Allegretto (♩. = 67 - 72)

哈恰图良：舞剧《加雅涅》第二组曲 (No.5)

The musical score is for a woodwind and string ensemble. It consists of two systems of staves. The first system includes the following parts from top to bottom: Flute (F1), Cor (F), Daira, Arpa, Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vle.), and Violoncello/Double Bass (Vc. Cb.). The second system continues the same instrumentation. The tempo is marked 'Allegretto' with a quarter note equal to 67-72 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (mf, p, pizz.), and articulation marks.

例 6-6

格林卡：管弦乐《幻想圆舞曲》

♩ = 76

12

Fag.

Cor. II. solo

Archi

mf *p*

p stacc.

p stacc.

p stacc.

p stacc.

p

mf cantabile *Fag. I* *Cor.*

pp *f* *pp*

13

p *f*

f *pp*

mf

Detailed description: This is a musical score for a woodwind and string ensemble. It features parts for Flute (Fag.), Cor Anglais II (Cor. II. solo), and a string section (Archi). The score is divided into three systems. The first system (measures 12-13) shows the Flute and Cor Anglais II playing a melodic line with a crescendo from *mf* to *p*, while the strings provide a rhythmic accompaniment. The second system (measures 14-15) features the Flute I (Fag. I) and Cor Anglais (Cor.) playing a melodic line with a crescendo from *mf cantabile* to *f*, while the strings continue their accompaniment. The third system (measures 16-17) shows the Flute and Cor Anglais playing a melodic line with a crescendo from *pp* to *f*, while the strings provide a rhythmic accompaniment. The score includes various dynamic markings such as *mf*, *p*, *f*, *pp*, and *stacc.*, as well as articulation marks like slurs and accents.

例 6-7a

利亚多夫：管弦乐《八首俄罗斯民歌》(Ⅷ)

Vivo (♩ = 152)

Ob. *p*

Cl. (Bb) *p*

Fag. *p*

Cor. (F) *sf p*

VI. I *Pizz. mf*

VI. II *Pizz. mf*

Vle. *Pizz. mf*

Vc. *Pizz. mf*

例 6-7b

利亚多夫：交响诗《基基莫拉》

Presto (♩ = 112)

Ob. *p*

Cl. (A) *p*

Fag. *p*

Cor. (F) *p*

VI. I *p*

VI. II *p*

Vle. *p*

Vc. *p*

89

253

这样不好



正确的写法应该如下:



下例低音踏板音用 3 类音色乐器演奏 3 种不同的形态：

- (1) Tuba ——长时值音
- (2) Timpani ——有规律的节奏型
- (3) C.bassi ——另一种节奏型
- (见例 6-9)

《霍凡兴那》序曲是另一例低音踏板音，旋律先是在低音区，尔后在高音区，伴奏前后保持统一，踏板音贯穿始终：

- (1) Cor. IV ——长时值音
- (2) Vle ——另一形态的长时值音 (tremolo)
- (3) Timp.、Arpa、Cb. (Vc.) Pizz.、Tam-tam ——每个后半小节加强
- (见例 6-10)

在例 6-11 中，低音踏板音较简单，由于整个发音非常弱，因而大提琴与低音提琴演奏的踏板音足够烘托出高声部细腻音响。(见例 6-11)

第三节 延续的多声部踏板音

多声部和弦踏板音在管弦乐作品中常常是获得更为丰厚音响的基础，它可以保证整个乐队匀称而稳定地发展，因此在总谱的许多场合都可见到它的运用。踏板和声的写法早在 18 世纪末叶就已经开始在管弦乐作品中出现。

多声部和弦踏板音绝大多数安排给管乐器（木管或铜管）演奏，因为管乐器有较好

例 6-9

柴科夫斯基：管弦乐幻想序曲《罗密欧与朱丽叶》

Moderato assai

1.

mf

p

p

mf

mf

pizz.

p

490

pp

1.

pp

pp

pp

pp

pp

1.

1. 2.

pp

pp

mf

mf

p

mf

p

p

例 6-10

穆索尔斯基—里姆斯基—科萨科夫：歌剧《霍凡兴那》序曲“莫斯科河上的黎明”

a) $\text{♩} = 100$

Cl. (A)

Fag.

4 Cor.
(F)

Timp.

Tam-tam

Arpa

Vle.

Vc.

Cb.

f

a₂

f simile

pp

pp

f

f

p

pizz.

mf

b) $\text{♩} = 100$

Cor. (F)

f

p

Timp.

p

Tam-tam

p

Arpa

f

f

I

f

VI.

II

f

Vle.

pizz.

Vc.

pizz.

Cb.

pizz.

例 6-11

利亚多夫：交响诗《魔湖》

Andante (♩ = 58)

Fl.
Cl.
(实音)

Celesta
Arpa

I. (div.)
pp

VL.
II. (div.)
pp

Vc.
Cb.
(实音)
pp

tr

pp

Cor. (实音)
mf

Detailed description: This is a musical score for a string quartet and celesta. The tempo is Andante with a quarter note equal to 58 beats. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Celesta/Arpa, Violin I (I. (div.)), Violin II (II. (div.)), Viola (VL.), and Cello/Double Bass (Vc./Cb.). The Flute and Clarinet parts have a *pp* dynamic marking. The Celesta/Arpa part has a *p* dynamic marking. The Violin I and II parts have a *pp* dynamic marking. The Viola part has a *pp* dynamic marking. The Cello/Double Bass part has a *pp* dynamic marking. The second system includes parts for Flute, Celesta/Arpa, Violin I, Violin II, Viola, Cello/Double Bass, and Cor Anglais (Cor. (实音)). The Flute and Clarinet parts have a *pp* dynamic marking. The Celesta/Arpa part has a *p* dynamic marking. The Violin I and II parts have a *pp* dynamic marking. The Viola part has a *pp* dynamic marking. The Cello/Double Bass part has a *pp* dynamic marking. The Cor Anglais part has a *mf* dynamic marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

的持续能力，特别在乐队中音区有较浓密的音质，用例 6-12 说明和弦踏板音的用法与它的作用：

(1) 旋律 (主题) — 2 Fl. }
2 Cl. } 8

(2) 伴奏型 (柱式节奏和弦) —— Vl. II + Vle + Arpa (+Vc. +Cb.)

(3) 和弦踏板音 (音响基础) —— 4Cor. + 2Ob. (+Fag.)

(4) 低音 —— 2 Fag. + Vc. }
Cb. } 8

这个热情的片段，由于使用了音域布置得较宽的踏板和声，使不同的织体能够连成一片，造成鲜明温暖的色调，如果没有踏板和声，音响将显得干涩（注意单簧管与双簧管相互间音的关系）。

另一例与上例相反，音乐性格是安静的，踏板和声作为伴奏衬托，没有过多的音型。（见例 6-12、例 6-13）

踏板和声与其他因素有着密切的关系，特别是同各种和声织体的关系，应当把它们看成联结成一体东西，相互补充，可以说是一个现象的两个方面，音型—运动，踏板和声—稳定（音响基础），虽然踏板与音型是含义不同的两种因素，但有着内在的联系。

如果伴奏是多声部和声音型，那么并不是任何场合都需要有踏板和声，它取决于音响性格与构思要求，因为踏板和声用得不当，可能导致音乐笨拙，也可能盖过旋律。至于踏板和声的厚度（声部多少与音响强弱）则应根据配器的规模与乐曲涉及的音区宽窄而定。

踏板和声与伴奏音型可能在同一音区，也可能在不同音区，视具体的配法作出判断。有时也可能与旋律在同一音区，如例 6-14，两层踏板和声正好是在八度旋律的同音位，使旋律音响像海绵一样吸足了水分。一般说，这样的安排可能影响旋律的清晰度。这里，作者将踏板和声的力度用 *p*，旋律的力度用 *f*，以此来强调旋律的清晰度。（见例 6-14）

下面例 6-15 是一段音响浓厚的例子，铜管踏板和声在乐队中音区，木管音型在乐队高音区。旋律和音型在一个音区（上声部），采用音色对比。模仿与踏板和声在另一个音区（下声部），也采用音色对比。旋律与模仿安排给高低不同音区的弦乐器演奏，使他们各自都能突出，此例如果将音型放在中低音区可能是危险的，会淹没模仿旋律。（见例 6-15）

另一例是《雷蒙达》，大提琴细分为四部演奏踏板和声，在同音区覆盖一层由中提琴与竖琴演奏的单声部和声音型。此例音型与踏板和声同音色，同音位，从而给人有动态踏板音感觉，如果没有明朗而富于弹性的竖琴重复，音型就会不突出，然而，这两种

例 6-12

穆索尔斯基—里姆斯基—科萨科夫：歌剧《霍凡兴那》序曲“莫斯科河上的黎明”

Moderato alla breve (♩ = 66)

Fl. *a2*
p dolce

Ob. *pp*

Cl. (B) *a2*
p dolce

Fag. *a2*
p

I. II. *pp*

Cor. (F) *pp*

III. IV. *pp*

Timp.

Tamt.

Arpa *mf*

I. *pizz.*

VI. *p*

II. *pizz.*

Vle. *p*

Vc. *pizz.*

Ch. *p*

例 6-13

里姆斯基-科萨科夫：管弦乐组曲《舍赫拉查达》(Ⅱ)

Più tranquillo (♩=100)

Fl. *I solo*

Ob. *dolce*

Cl.(A) *pp*

Fag. *pp*

Cor. I. II. (F) *pp*

Timp. *pp*

Più tranquillo (♩=100)

Arch. *pp* *pp* *p (pizz.)* *(pizz.)* *p*

Vc *arco* *pp* *p*

90

里姆斯基-科萨科夫：管弦乐组曲《舍赫拉查达》(II)

Fl. *rit.* *accel.* *a tempo*

Cl. (A) *sf* *colla parte*

Fag. *sf*

Cor. I, II (F) *sf*

Archi *sf* *colla parte* *arco*

例 6-15

里姆斯基-科萨科夫：管弦乐《安塔尔》

8va

Picc. (fl.)
2 Fl.

2 Cl.
(A)

4 Cor.
(F)

Tbn.
Tuba

8 Vl. I
2 Vl. II + Ob.

Vle. + Vc.
2 Fag.

Cb.

mf
mf
mf
p
mf
mf
p

织体在同音位将使音乐更加稠密。这里应该指出,踏板和声中有一声部强调了音型的骨干音,形成一个对位线条,并被大管所重复。这种方法,是在管弦乐作品中派生副旋律的有效渠道。(见例 6-16)

下面这例,弦乐上的音型似乎是静态踏板和声的补充,形成踏板和声的波动。请注意音型的进行都是在踏板和声的音位上移动,可以看作是踏板和声的运动。(见例 6-17)

踏板和声的运用,常常是由于和声发展所引起,有时也因旋律进行所需要,或者某个旋律线条起音的强调。总之,踏板和声的进入应该是在句子的自然节拍位置上,或者在节奏点子上、逻辑重音上。任何地方都可加进踏板和声,只要符合音乐的性格、音响的自然倾向,而又不损伤音乐的流畅性和节奏的自然感觉。

下面我们看到一段特殊的踏板和声的运用。伴奏的重音点是在第二拍(切分节奏),而附点音符旋律的重音点是在强拍(正强拍与次强拍)。踏板和声分两次进入,第一次在第二拍(Fag.),第二次在第三拍(2Fl.),句子以两小节为一个单元,踏板和声适应这一规律。切分节奏、旋律顶音都被和声所强调,它补充了整个音乐的发展,使音乐的节奏感更强烈、清晰。(见例 6-18)

第四节 动态踏板音

何为动态踏板音?

把持续的静态踏板音在本音位以各种样式运动(如同音反复),即成为动态踏板音。但有时动态踏板音效果是在其他织体中表现出来的。

动态踏板音是音响发展的一种手段。

静态踏板音比较容易从乐队织体中区分出来,而动态踏板音却不易识别,因为它所表现的形式非常多样而复杂,常常同和声音型、节奏音型、旋律音型等混在一起,形成双重作用。有时在旋律进行中产生,有时在伴奏流动中形成,动态踏板音很大程度上取决于音乐织体的发展与配器风格的特点。

1. 在类似旋律线的运动中或在连贯的和弦进行中即能产生动态踏板音效果。如下面二例——《第三组曲》与《小提琴协奏曲》,前例第一小提琴与中提琴声部以八度线条缓缓地流动产生踏板音效果;后例弦乐平稳的和弦进行中同样具有踏板和声的作用。(见例 6-19、例 6-20)

2. 水平流动的踏板音,实质上是一种波型伴奏音型,它是在均匀而不断的快速运动中构成的,例如同音反复、Tremolo、Trillo 等,像下面这样的形式即是,在这基础上还

例 6-16

格拉祖诺夫：舞剧《雷蒙达》第二场间奏曲

[illegible]

例 6-17

里姆斯基-科萨科夫：管弦乐组曲《舍赫拉查达》(I)

Fl. *pico.*

Ob.

Cl. (A)

Fag.

Cor. (F)

Tr-ni
e Tuba

Timp.

I
V-ni

II

V-la.

V-c.

C-b.

例 6-18

普罗科菲耶夫：管弦乐《罗密欧与朱丽叶》第二组曲（I）

Allegro pesante (♩ = 100)

Fl. *f* *a2*

Ob. *f* *a2* *Passante*

Cl. b. (夹音) *f*

Fag. *f* *a2* *Passante*

C-fag. *f*

Cor. (夹音) *f* *Passante*

Tbn. III *f*

Tuba *f*

Cassa *mp*

Vl. I *f* *Passante*

Vle. *f* *Passante*

Vc. *f* *Passante*

Cb. *f* *Passante*

例 6-19

柴科夫斯基：管弦乐《第三组曲》(Ⅱ)

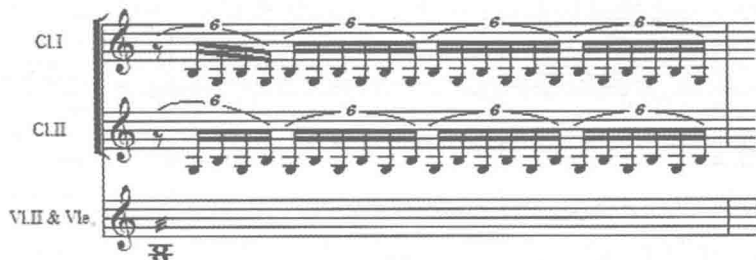
The musical score is divided into two systems. The first system includes staves for Flute I (Fl. I), Flute II (Fl. II), Clarinet (Cl.), Violin I (Vl. I), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The second system includes staves for Flute I (Fl. I), Flute II (Fl. II), Clarinet (Cl.), Violin I (Vl. I), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Key musical features and markings include:

- Flute I (Fl. I):** Features a melodic line with a **B.** (Bis) marking and *pp* (pianissimo) dynamics.
- Flute II (Fl. II):** Features a melodic line with a **B.** (Bis) marking and *pp* (pianissimo) dynamics.
- Clarinet (Cl.):** Features a melodic line with a **B.** (Bis) marking and *pp* (pianissimo) dynamics.
- Violin I (Vl. I):** Features a melodic line with a **B.** (Bis) marking and *pp* (pianissimo) dynamics.
- Viola (Vle.):** Features a melodic line with a **B.** (Bis) marking and *pp* (pianissimo) dynamics.
- Violoncello (Vc.):** Features a melodic line with a **B.** (Bis) marking and *pp* (pianissimo) dynamics.
- Contrabass (Cb.):** Features a melodic line with a **B.** (Bis) marking and *pp* (pianissimo) dynamics.
- Violin II (Vl. II):** Features a melodic line with a **B.** (Bis) marking and *pp* (pianissimo) dynamics.
- Viola (Vle.):** Features a melodic line with a **B.** (Bis) marking and *pp* (pianissimo) dynamics.
- Violoncello (Vc.):** Features a melodic line with a **B.** (Bis) marking and *pp* (pianissimo) dynamics.
- Contrabass (Cb.):** Features a melodic line with a **B.** (Bis) marking and *pp* (pianissimo) dynamics.

Other markings include *espr.* (espressivo) and *pizz.* (pizzicato).

可以构筑成许多其他的样式：



这种踏板音形式一般不超过两个或三个音，能够创造出紧张而融合的音响，如果由管乐器演奏，最好用同类音色。下例第二小提琴三度快速运动的动态踏板音是长笛踏板音（静态）的同度重复。（见例 6-21）

例 6-21

卡普：管弦乐《塔林之画》（I）

Andantino

Fl.

Ob.

Cl.

Arpa

Archi

sole

arco

mp

Fl.

Ob.

Cl.

Arpa

Archi

This system of the musical score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Harp (Arpa), and a string section (Archi). The Flute, Oboe, and Clarinet parts feature long, horizontal lines, indicating sustained notes or breath marks. The Harp part is mostly silent, with some faint markings. The string section (Archi) is divided into two staves (violin and viola/cello/bass), showing a rhythmic pattern with many sixteenth notes in the upper staves and longer, sustained notes in the lower staves.

This system continues the orchestral arrangement. It includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Harp (Arpa), and a string section (Archi). The Flute, Oboe, and Clarinet parts continue with sustained notes. The Harp part shows more activity, with a series of sixteenth notes in the right hand. The string section (Archi) features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes in the upper staves and longer, sustained notes in the lower staves. The overall texture is dense and rhythmic.

3. 在多线条（包括对位线条）织体中，每个线条或多或少地具有某种独立意义。和声是在线条进行中形成，并由于线条的节奏常常相互错开——长时值与短时值，因此较长时值的音就起到了踏板音的作用，类似自身踏板音，但是它是在进行中形成，而且可能处在不同音位，可以认为是一种动态踏板音，如例 6-22、例 6-23 二例。

第五节 没有踏板音的乐队织体

织体的任何组成部分都可能起到踏板音的作用，作为独立的踏板音则是以织体的补充部分而存在。

乐队作品中滥用踏板音是有害的。在乐曲的某些段落按其性格可能要求饱满而有“水分”的音响，这时用踏板音加以充实是必要的，但也可能要求轻快而带活泼效果的音乐，那么多余的踏板音会破坏曲子的明朗性与透明性，使音响变得沉重。有时音乐需要有踏板音而又没有踏板音，音响会显得轻飘、分离、干涩。所以，什么场合需要踏板音，什么情况不要踏板音，靠配器者对乐曲的理解与对音响效果的判断。

在什么情况下不需要踏板音呢？没有什么规则可循。完全靠作者的想象。大至为：

（1）歌唱性旋律本身具有踏板的作用，不需要加用踏板音，为了有鲜明的节奏，常常还伴有断续轻微的拨弦。（见例 6-24）

（2）在弓弦乐器上演奏的琶音式和弦结构，多声部和声音型式结构，要求织体清晰明确，踏板音会损伤它的明朗性与鲜明性，类似这样的结构不需要踏板音。如下例上下来回拨弦的琶音和弦，是模仿吉他的音色。（见例 6-25）

（3）音乐性格是轻巧、诙谐、活跃的，那么踏板音也是多余的。这种段落要特别加以注意，有时可以在乐句间插入踏板音作为过渡性的音响补充与连接，那却是极有效果的（例 6-27）。（见例 6-26、例 6-27）

进行曲体裁、节奏强烈的舞蹈音乐也很少用踏板音，但长时间没有踏板音也会使音乐变得枯燥无味，如果在音乐扬起时适当加些踏板音可帮助音响起伏。

什么场合使用踏板音，什么情况中断踏板音，而什么地方又恢复踏板音，都要从音乐的性格、音响的薄厚、段落的起伏、曲式的部位出发，规则是没有的，完全靠配器者的内在感觉与经验的积累。因此熟悉名家总谱里踏板音的各种具体用法，是掌握踏板音用法的最有效的途径。

例 6-22

柴科夫斯基：管弦乐《第三组曲》(I)

The musical score is arranged in two systems. The top system includes staves for Flute I (Fl. I), Flute II (Fl. II), Oboe (Ob.), Cor Anglais (Cor. ingl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Horn (Cor.). The bottom system includes staves for the String section (Archi), divided into Violins (Viol. I, Viol. II), Violas (Vcl. II), Cellos (Cello), and Double Basses (Bassi). The score features complex rhythmic patterns with many beamed sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano) and *sf* (sforzando) are present throughout. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

例 6-23

辛沪光：交响诗《嘎达梅林》

Adagio tranquillo

Fl. *pp* *mf* *p*

Ob.

Cl. *pp*

Fag.

Cor.

Vi. I

Vi. II

Vie.

Vc.

Cb.

25

Fl. *p* *p*

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Vi. I

Vi. II

Vie.

Vc.

Cb.

例 6-24

柴科夫斯基：《弦乐小夜曲》（Ⅲ）

17 **Poco più animato**

Vn. I *mf* *ff* *mf* *pizz.*

Vn. II *mf* *ff* *mf* *pizz.*

Va. *mf* *ff* *mf* *pizz.*

Vc. *mf* *ff* *mf* *pizz.*

D.B. *mf* *ff* *mf* *pizz.*

23 **molto cantabile**

Vn. I *p* *cresc.*

Vn. II *sempre p ma sensibile*

Va. *sempre p ma sensibile*

Vc. *sempre p ma sensibile*

D.B. *sempre p ma sensibile*

27

Vn. I *dim.*

Vn. II *più f*

Va. *più f*

Vc. *più f*

D.B. *più f*

例 6-25

里姆斯基-科萨科夫：管弦乐《西班牙随想曲》(IV)

O

Fl.

Ob.

Fg. I

Solo

mf

Vl.

simile

simile

Via.

Vcl.

simile

Cb.

Tamb.

例 6-26

卡普：管弦乐《塔林之画》（Ⅶ“新市声”）

Vivo

Flauti

Oboi

Clarinetti (B)

Fagotti

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

例 6-27

格林卡：管弦乐《阿拉贡霍塔》

Allegro (♩ ≈ 80)

Cor. (Es)

Timp.

Arpa

VI. I
div. in 4

VI. II

Vle.

Vc.

Cb.

pp

f

mf

spiccato, assai.

Pizz.

pp

Pizz.

pp

Pizz.

pp

Pizz.

pp

Pizz.

pp

This page of musical notation is for a string orchestra, featuring multiple staves with various musical notations. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. The first staff on the left has a large, stylized graphic element above it. The notation is written in a standard musical notation style, with notes and rests on a five-line staff. The dynamic markings include *pp*, *sf*, *mf*, and *pp fzz.*. The notation is arranged in a way that suggests a complex, multi-layered musical texture.

第七章 管弦乐织体中的次要旋律

——副旋律与补充旋律

在管弦乐作品中除了主要旋律外，经常伴有各种样式与不同规模的次要旋律同时出现，可以称之为副旋律或补充旋律。副旋律与补充旋律是复调含义的扩大，可能是一个附属的声部，也可能是一个对位旋律，有时也可能具有与主题同等重要的第二旋律。它的重要性视具体的情况与写法而定，在许多场合经常以穿插性的短句作为旋律补充声部，有时我们也可看到某个和声声部、某个音型线或某个背景由于指挥家的处理而被强调了出来（这是经常发生的事）。总之，多线条织体发展是作为配器的重要手段而存在已是屡见不鲜的了。

管弦乐曲中这种含有复调性质的副旋律与补充旋律是极其丰富而多样的，在音乐发展过程中常作为伏线或作为更加紧张的发展的一种手段，它的运用总是使音乐充满内在的积极性。因此，在配器发展（织体发展）中具有重要的作用。

以线条进行为基础的次要旋律。我们可以与和声作一比较：

和声——是垂直进行，要求音响的匀称平衡，音色的统一，力度的一致。

次要旋律（或称复调旋律）——是横向进行，要求各线条的独立性、对比性、完整性（不要求音色统一）。声部之间除了音响的融洽外，还须相互间的有机联系。

多线条进行的织体是线条各自独立发展而又相互联系在一起的统一体，其线条的篇幅是长或短、完整性与独立性程度如何，都应围绕主要旋律的发展而发展，是主要旋律乐意的补充体现者。

副旋律或补充旋律的进入与退出都必须在音乐的气口上，切忌随意进出，须符合节奏的逻辑，保持自己的独立地位。

对于复调性质的次要旋律的处理，要求注意如下3点：

（1）声部的清晰性 不论主要旋律或次要旋律都应非常明确，各自听得清清楚楚。

（2）声部的对比性 次要旋律与主要旋律两者应有对比，对比可以从两方面形成，即旋律轮廓上的对比（音调、节奏、时值），发音性质上的对比（音色、音区、力度）。

(3) 声部的融结性 一方面次要旋律声部是独立的因素, 另一方面又需与其他因素结合为统一的整体, 因此要求声部间的音响均匀与凸出, 不可以因为某种原因而压倒别的声部。

复调性质声部的配器以对比原则为基础, 又以音色对比为前提。由于弓弦乐器、木管乐器、铜管乐器在音色上的截然不同, 提供了大量音色对比的方法, 不论是独奏音色, 同类齐奏音色或分类混合音色都有可能突出次要旋律的独特性, 但必须灵活运用。例如: 当次要旋律与主要旋律要求用同组乐器(如弦乐组)演奏时, 就必须用音区的对比来突出两个声部的对比性与独立性。又, 当主次两个旋律处于较窄的音区范围时, 就须用不同的音色, 以造成鲜明的对比。中间音区与低音区的次要旋律往往处于劣势地位, 经常需要用加重的办法来强调, 但这方法只能加强其厚度, 而不能使其音色更为突出。副旋律与补充旋律当运用八度重复时要特别小心, 因为这样的重复会使两个对比旋律的音区距离缩短或消失, 减弱了音区的对比。

多旋律织体, 声部之间的平衡按照各线条所处的地位、重要性程度为依据, 这种平衡永远应该是功能上的平衡而不是音响上的均等。

第一节 对比的补充声部

对比的补充声部一般都以短小的动机或乐节的形式出现, 没有严格的结构或规则, 旋律个性可强可弱, 它仅起补充、追随主要旋律的作用。对比的补充声部通常都出现在织体发展过程中, 是音乐发展复杂化的一种手段, 手法较简单, 效果极好。但绝大多数情况需要运用与奏旋律音色不同的乐器演奏, 这样才能形成对比, 使线条鲜明突出。这种补充旋律可以从和声中派生出来, 也可以从旋律中派生出来。它们往往插在乐句与乐句之间或乐节与乐节之间, 可使音乐更加流畅, 减少停顿感, 可以用对比的或模仿的补充短句填入旋律较长音处。

(1) 从和声中派生 它是比和声声部较有特点的、类似动机的几个音组成的独立线条, 有时略带简单的节奏个性, 它的功能完全属于和声的一部分。如下例, 先在圆号上, 然后在低音长号上出现的几个音, 是第二小提琴与中提琴伴奏和声的一部分, 由于音色不同、节奏不同而被强调了出来。(见例 7-1)

接着一例同样情况, 两支圆号演奏的声部是弦乐和声的组成部分。(见例 7-2)

(2) 从旋律中派生 它取自旋律中某个有特点的动机或节奏, 加以自由的处理, 穿插、围绕在旋律较长时值音周围, 伴随旋律一起发展, 这种补充声部的对比较明显, 比从和

例 7-1

格林卡：管弦乐《幻想圆舞曲》

Tempo di valse

Fl.

Ob.

Cl. (A)

Fag.

I (G)

2 Cor.

II (E)

2 Tbe (E)

Tbn. b.

Timp.

Vi. I

Vi. II

Vie.

V-c.

C-b.

p dolce

p

cresc.

pp

sf

mf

pp solo

pp

cresc.

例 7-2

马思聪：管弦乐《山林之歌》(Ⅱ)

Allegro

Picc.
 Fl.
 Ob.
 Cl.
 Eup.
 Cor. 2.
 Cor. 4.
 Tr.
 Trb.
 Pia.
 Tamb. Picc.
 gr.
 VI. I
 VI. II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

声中派生的线条可能更有个性些，因为它给人的感觉有时好像是旋律的“影子”，时隐时现跟随着主要旋律。同样要求有鲜明的音色对比，如果这样，即使在同一音区也不易被掩盖。如下面柴科夫斯基的两个例子，前例双簧管声部，后例圆号、单簧管及双簧管声部出现的补充旋律，就是从主旋律中派生出来的。（见例 7-3、例 7-4）

（3）有时某几个非常有特性的衬音（音符数量不多，两三个或稍多几个）赋予一定的音色个性，在写法上或演奏方法上给以较大的对比，这样能使伴奏更优美，通常用在规模不大的轻描淡写的段落作为一种衬景，如下例第一小提琴八度演奏的声部即是。（见例 7-5）

（4）句逗短句（对比的或模仿的）在上下两个乐句之间或乐段的末尾往往有较长时间的停顿（尤其在后乐句），用短句补缺可使音乐连续不断，造成连贯进行。可采用对比短句或模仿短句，但通常必须是对比音色（当然也不排斥同一音色，然而音区对比仍不可缺）。

下例在句逗处采用对比短句补充，前句长笛演奏的声部是装饰性短句，后句除装饰性短句外，还有对比性短句（圆号）同时进行。（见例 7-6）

例 7-3

柴科夫斯基：《第五交响曲》（Ⅱ）

106 **Tempo I** Andante cantabile

Fl. I II III
Ob. I II
Klar. I II
Fag. I II
Hr. I II III IV
Trp. I II
Pos. I II III
Tuba
Pk. *muta G in Fis*

Tempo I

Viol. I *pizz.*
Viol. II *mf*
Viola *mf*
Vcll. *mf*
Kb. *mf*

sul G.
mf
molto espr.

112 **I Solo**

Ob. I *mf molto espr.*

Viol. I *mf*
Viol. II
Viola
Vcll.
Kb.

例 7-4

柴科夫斯基：《第五交响曲》（Ⅱ）

Tempo I (♩ = 54) animando - - - riten. Sostenuto
II III a2

Fl. I II
III

Ob. I

Klar. I
II

Fag. I
II

Hr. III

Viol. I

Viol. II

Viola

Celli

Kb.

Tempo I (♩ = 54) animando - - - riten. Sostenuto
II III a2

Fl. II
III

Ob. I

Klar. I
II

Fag. I
II

Hr. I
II
III
IV

Viol. I

Viol. II

Viola

Celli

Kb.

38 Poco più animato riten.

Fl. II
III

Ob. I

Klar. I
II

Fag. I
II

Hr. I
II
III
IV

Viol. I

Viol. II

Viola

Celli

Kb.

Poco più animato riten.

Viol. I

Viol. II

Viola

Celli

Kb.

例 7-5

施咏康：管弦乐《黄鹤的故事》

In tempo (Moderato tempo poco rubato) 45

Ob.

Cor.

Arpa

Di (Chinese FL.)

VI. I

VI. II

Ve.

Cb.

4

50

mp

pizz.

div.

div. in 3

p

例 7-6

马思聪：管弦乐《山林之歌》(Ⅲ)

在西贝柳斯《第二交响曲》一例中，我们看到了主题的句末动机有多次反复，在发展过程中被当作新材料的句逗短句，形成了好似对话式的穿插进行。这里两个旋律都有同等重要的意义。(见例 7-7)

(5) 句中嵌入声部 与句逗短句相似，补充旋律出现在乐句的中间，而不是在乐句的末尾，是填空或衬托的声部，通常都是一个短小的动机，可以是和弦重叠形式的强调，也可以是主题动机的模仿，有时也遇到快速进行的旋律线的衬托。

在《“抗日”交响曲》两个片段中，前例在乐节后半嵌入和声动机（木管），而后例在乐节后半嵌入紧缩模仿（弦乐）。(见例 7-8、例 7-9)

另一例是以急速进行的旋律线嵌入（伴随）缓缓而行的主题，有点像旋律音型伴奏，但这里是短小的动机一闪而过，并未通篇运用，只是加深旋律节奏的紧迫感。(见例 7-10)

第二节 有伴奏的模仿旋律

有伴奏的模仿结构是主调音乐与复调音乐相结合的中间形式，是主调结构又带复调特点在管弦乐作品中最大量存在的一种结构，它能达到非常生动、紧凑的效果，因而也是被作曲家十分重视的一种写法。织体由 3 种因素组成，即主题、模仿（基本因素），伴奏（附加因素），后者把主题与模仿联结成一个整体。模仿声部的篇幅可长可短，进

例 7-7

西贝柳斯：《第二交响曲》（Ⅱ）

B Poco a poco stringendo al.

mp sempre

Poco Allegro

王云阶：《“抗日战争”交响曲》（Ⅱ）

291

例 7-9

王云阶：《“抗日战争”交响曲》（Ⅱ）

Andante appassionatto
muta picc. 100

The musical score is written for a full orchestra. The tempo is marked "Andante appassionatto" and the mood is "muta picc." (change piccolo). The score is in 4/4 time. The instruments and their parts are as follows:

- Picc.**: Piccolo, playing a melodic line with a "100" marking.
- Fl.**: Flute, playing a melodic line.
- Ob.**: Oboe, playing a melodic line.
- C. ingl.**: English Horn, playing a melodic line.
- Cl.**: Clarinet in A, playing a melodic line.
- Cl. b.**: Clarinet in B-flat, playing a melodic line.
- Fag.**: Bassoon, playing a melodic line.
- C. fag.**: Contrabassoon, playing a melodic line.
- Cor. (F)**: Cor Anglais, playing a melodic line.
- Arpe**: Arpeggio, playing a rhythmic pattern.
- V-ni I**: Violin I, playing a melodic line.
- V-ni II**: Violin II, playing a melodic line.
- V-le div.**: Viola, playing a melodic line.
- V-c. div.**: Violoncello, playing a melodic line.
- C. b.**: Double Bass, playing a melodic line.

例 7-10

利亚多夫：管弦乐《八首俄罗斯民歌》(V)

Allegretto (♩ = 96)

Fl.picc. *p*

Fl. *p*

Ob. *p*

C.ingl. *mf*

Clar. (B) *mf* *p*

Fag. *mf* *mf p*

Cor. (F) *p Solo*

Trbe. (B) *p*

Timp. *tr* *tr* *tr* *arco*

Archi. *p* *p*

[illegible]

入的时间可紧接（如相隔一拍），可稍推后（如相隔两拍或四拍等），也可在句逗处衔接，产生的效果各异。模仿声部的进入往往也是新的音色（乐器）的揭示，这一手法有时同对话相似，是非常平稳的达到音色发展的一种方法。因而模仿的进入使音乐织体复杂化，引起音乐的向前发展，特别在织体发展段落，更是极其有效的方法。

如何为模仿声部选择音色，这对模仿旋律的个性极为重要，而模仿声部的音色，音响又同曲式结构的部位相联系。我们在为模仿声部选择乐器时，可以这样来考虑：

- （1）若要强调模仿声部的音响，可用复合音色。
- （2）若要强调各线条鲜明的对比性，可扩大音区距离或用分类音色（对比音色）。
- （3）反之，若要强调各线条相互间的融结性，可把音区压缩或用同类音色。

一般说，主题、模仿、伴奏三者应有明显的对比（音色、音区、音响），尤其作为背景的伴奏应与主题、模仿有较大的区别。

较简单的带伴奏的模仿如下例《第二交响曲——抗日战争》，模仿声部是在双簧管的句逗处（相隔一小节），由长笛高八度奏出，为了减弱伴奏的色彩个性而采用复合音色（动态 Fl.、Cl. 与静态弦乐相结合）。这里，3 种因素的对比显然都很清楚（音区的与音色的）。（见例 7-11）

接下去一例与上例相似，只是模仿声部（五度卡农）是在主题下方十二度由圆号奏出，这个二重奏的音区与音色对比较大，发音相当清晰、动人。（见例 7-12）

现在我们看到的（例 7-13）是主题与模仿采用分组音色——弓弦乐器与木管乐器，模仿相隔两拍在主题动机的同音反复处进行，这种相隔半小节对称的模仿类似动机式的发展，给人以紧凑感。然而线条的音色却相当清晰。（见例 7-13）

相隔一拍紧接的模仿比较富有动力。

例 7-14 是卡塞拉的管弦乐《意大利》，因素①、主题在中音区由大提琴加两支大管奏出；因素②、模仿仅隔一拍在高音区由木管奏出（八度）；因素③、伴奏由其余的乐器演奏均匀的节奏和弦。由于采用音区对比、音色对比，使各个因素都非常清晰，音乐相当有活力。一般说，像本例这种模仿，伴奏音响不能写得太沉、太黏糊，不然会使发音失去清晰的效果，节奏也会受到拖累。（见例 7-14）

接着一例模仿声部的进入与上例几乎一样的只相隔一拍在高音区出现（八度），但是没有上例清晰，因为这里的模仿声部采用与主题相同的音色（都是复合音色），对比只表现在音区上，如下面的图式：

主题：Vc.	+	Vle.	+	2 Fag.	
模仿：VL I	+	Fl.			} 8
VL II	+	Ob.	+	C.i.	

一般说，相隔一拍的模仿要使两个线条都清楚地听到，应该采用音色对比，本例伴

例 7-11

王云阶：《第二交响曲——抗日战争》（I）

Andante espressivo

Picc. *a2* *p* **Solo**

2 Ob. *p*

2 Fl. + 2 Cl. (实音) *p*

C.b. (实音) *p*

Arpa *p*

VL. I + VL. II (div.) *p*

V-c. C-b. (实音) *p*

VL. I, II unis.

例 7-12

肖斯塔科维奇：《第五交响曲》（I）

rallentando 39 *Più mosso* (♩=84) *l solo*

Fl. *l solo*

Cor. *l solo*

Tr-be (a2) *p dim.* *pp morendo* *pppp*

Tr-buc III & Tuba *p dim.* *pp*

Timpani *p dim.* *pp morendo* *pppp*

Arpe

V-ni I *p* *pp*

V-ni II *pp*

V-la *p* *pp*

V-c. *p pizz.* *pp arco* *pp*

C-b. *p pizz.* *pp arco* *pp*

Fl. (I)

Cor. (I)

Arpe

V-ni I

V-ni II

V-la

V-c.

C-b.

例 7-13

王云阶：《“抗日战争”交响曲》（IV）

Allegro con fuoco

Picc.
Fl.
Ob.
Cl.
(B^b)
Fag.
Timp.
VI. I
VI. II
Vle.
V-c.
C-b.

pp
p
mf
pizz.
p

Picc.
Ob.
Fag.
Timp.
VI. I
VI. II
Vle.
V-c.
C-b.

mf
p
p
mf

例 7-14

卡塞拉：管弦乐《意大利》

9 Allegretto grazioso, poco mosso scherzando con apirito *ten.*

F1. *f* ma non troppo scherzando con apirito *ten.*

F1. *f* ma non troppo *ten.*

Ob.

Cl. *f* ma non troppo scherzando con apirito *ten.*

in.mi?

Fg. 1.2. a2 *f* espress.

Timp.

Arp. I

Arp. II

VI. I pizz. non div. *mp*

VI. II pizz. non div. *mf*

Vla. *mf* pizz. div.

Vlc. *mf* unis. arco *f* espress. ma non troppo *sf*

Cb. *mf* pizz. div.

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and markings:

- F1. picc.**: Flute 1, Piccolo. Markings: *ten.*, *espress.*
- F1.**: Flute 1. Markings: *ten.*, *espress.*
- Cl. picc. in. ml.**: Clarinet, Piccolo in middle C. Markings: *ten.*, *espress.*
- Fg.**: Bassoon. Markings: *1.2. 82*, *dim.*
- Timp.**: Timpani.
- Arp. I** and **Arp. II**: Arpeggiators.
- Vl. I** and **Vl. II**: Violins. Markings: *p*
- Vlc.**: Viola. Markings: *sf*, *dim.*
- Cb.**: Cello. Markings: *p*

奏属于打击乐器式的节奏音型。(见例 7-15)

在沃恩·威廉斯《第五交响曲》一段中,模仿与主题相隔两拍出现,虽然都在弦乐器(有音区对比),但因两线条的节奏型组合在一起时相互有很大的不同,这一点对于突出各线条是极为重要的,这里采用对比配器的原则,主题与模仿在弦乐组,线条式和声伴奏在管乐组。(见例 7-16)

同类音色的模仿如果相隔的时间较长,那么线条仍然会是清楚的,如下例多次模仿,前三次都在弦乐组(同类音色),每次相隔 1 小节:



(见例 7-17)

下面再举一段较特殊的例子(例 7-18),主题在独奏小提琴,相隔一小节的模仿在单簧管,第一圆号声部是小提琴独奏旋律的扩大模仿。伴奏在长笛(加钢琴右手部分)与分部大提琴(加钢琴左手部分)声部,从两头向中间靠拢。这是一段颇有趣味的配器,给人一种清新优雅的感觉。值得注意的是延续的长时值低音对这段音乐的音响浓度起了很大作用。(见例 7-18)

最后我们看到 3 个整组对照模仿的例子,这种模仿通常用在音响强烈的结构中,它的发音往往是气势磅礴的。(见例 7-19)

第三节 无伴奏的模仿声部

同一主题紧接在不同乐器上轮流多次出现,是无伴奏模仿的特点。这一手法可以使音乐结构达到高度的统一。它属于线条性发展,可能涉及各个不同高度的广阔音区,由于不断加进新的乐器(声部),必然会引起音响的逐渐增长与音域的不断扩大,所以是一种被广泛采用的音响发展的手法。同样,可以用同一音色模仿,也可以用对比音色模仿,或用复合音色模仿。在本章开头曾指出的那样,同一音色获得音响的融结性,对比音色获得线条的清晰性,复合音色获得发音的厚实性,选择何种方法要从乐曲本身与发展的线索出发。

有时也可看到没有伴奏的模仿只有几小节,模仿只出现一次,这一情况通常是过渡性的写法。如例 7-20 那样,这里仅仅三小节,两个声部采用两组对比的音色,线条相当清晰。(见例 7-20)

例 7-15

柏辽兹：管弦乐《罗马狂欢节》

Andante sostenuto

Fl. *p*

Ob. *mf*

C.ingl. *mf*

Cl. (A) *p*

Fag. *p*

Cor. (F) *p*

Trbe (A) *p*

Cui (A) *p*

Timp. *p*

Tro *p*

Trlo *p*

VI. I II *mf*

Vle. *mf*

Ve. *mf*

Cb. *mf*

The musical score is presented in five systems. The first system consists of five staves: the first four are in treble clef and the fifth is in bass clef. The second system consists of four staves, all in treble clef. The third system consists of four staves, all in treble clef. The fourth system consists of three staves: the first two are in treble clef and the third is in bass clef. The fifth system consists of four staves: the first two are in treble clef and the last two are in bass clef. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The notation includes various melodic lines, some with slurs, and rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes.

例 7-16

沃恩·威廉斯：《第五交响曲》（I）

Moderato (♩=80)

The musical score is for a symphony in D major, 4/4 time, Moderato (♩=80). The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Cor Anglais (Cor. Ang.), Clarinet Bb (Cl. B^b), Bassoon (Fag.), Cor in F (Cor. in F), Violins I (VI. I), Violins II (VI. II), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score shows the first four measures of the piece. The Flute and Oboe parts are marked *p* (piano). The Cor Anglais and Clarinet Bb parts are marked *pp* (pianissimo). The Bassoon part is marked *p*. The Cor in F part is marked *p*. The Violins I and II parts are marked *p cantabile* (piano cantabile). The Viola part is marked *mp cantabile* (mezzo-piano cantabile). The Violoncello and Double Bass parts are marked *mp* (mezzo-piano). The Double Bass part is also marked *p* (piano) in the final measure.

The musical score is written for a string ensemble, consisting of five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system shows a melody in the first staff with a *pp* marking, and a bass line in the fifth staff with a *p* marking. The second system features a *mute on* instruction and a *con sord.* marking. The third system includes a *pp* marking. The fourth system has a *pp* marking. The fifth system has a *pp* marking. The sixth system has a *pp* marking. The seventh system has a *pp* marking. The eighth system has a *pp* marking. The ninth system has a *pp* marking. The tenth system has a *pp* marking. The eleventh system has a *pp* marking. The twelfth system has a *pp* marking. The thirteenth system has a *pp* marking. The fourteenth system has a *pp* marking. The fifteenth system has a *pp* marking. The sixteenth system has a *pp* marking. The seventeenth system has a *pp* marking. The eighteenth system has a *pp* marking. The nineteenth system has a *pp* marking. The twentieth system has a *pp* marking. The twenty-first system has a *pp* marking. The twenty-second system has a *pp* marking. The twenty-third system has a *pp* marking. The twenty-fourth system has a *pp* marking. The twenty-fifth system has a *pp* marking. The twenty-sixth system has a *pp* marking. The twenty-seventh system has a *pp* marking. The twenty-eighth system has a *pp* marking. The twenty-ninth system has a *pp* marking. The thirtieth system has a *pp* marking. The thirty-first system has a *pp* marking. The thirty-second system has a *pp* marking. The thirty-third system has a *pp* marking. The thirty-fourth system has a *pp* marking. The thirty-fifth system has a *pp* marking. The thirty-sixth system has a *pp* marking. The thirty-seventh system has a *pp* marking. The thirty-eighth system has a *pp* marking. The thirty-ninth system has a *pp* marking. The fortieth system has a *pp* marking. The forty-first system has a *pp* marking. The forty-second system has a *pp* marking. The forty-third system has a *pp* marking. The forty-fourth system has a *pp* marking. The forty-fifth system has a *pp* marking. The forty-sixth system has a *pp* marking. The forty-seventh system has a *pp* marking. The forty-eighth system has a *pp* marking. The forty-ninth system has a *pp* marking. The fiftieth system has a *pp* marking. The fifty-first system has a *pp* marking. The fifty-second system has a *pp* marking. The fifty-third system has a *pp* marking. The fifty-fourth system has a *pp* marking. The fifty-fifth system has a *pp* marking. The fifty-sixth system has a *pp* marking. The fifty-seventh system has a *pp* marking. The fifty-eighth system has a *pp* marking. The fifty-ninth system has a *pp* marking. The sixtieth system has a *pp* marking. The sixty-first system has a *pp* marking. The sixty-second system has a *pp* marking. The sixty-third system has a *pp* marking. The sixty-fourth system has a *pp* marking. The sixty-fifth system has a *pp* marking. The sixty-sixth system has a *pp* marking. The sixty-seventh system has a *pp* marking. The sixty-eighth system has a *pp* marking. The sixty-ninth system has a *pp* marking. The seventieth system has a *pp* marking. The seventy-first system has a *pp* marking. The seventy-second system has a *pp* marking. The seventy-third system has a *pp* marking. The seventy-fourth system has a *pp* marking. The seventy-fifth system has a *pp* marking. The seventy-sixth system has a *pp* marking. The seventy-seventh system has a *pp* marking. The seventy-eighth system has a *pp* marking. The seventy-ninth system has a *pp* marking. The eightieth system has a *pp* marking. The eighty-first system has a *pp* marking. The eighty-second system has a *pp* marking. The eighty-third system has a *pp* marking. The eighty-fourth system has a *pp* marking. The eighty-fifth system has a *pp* marking. The eighty-sixth system has a *pp* marking. The eighty-seventh system has a *pp* marking. The eighty-eighth system has a *pp* marking. The eighty-ninth system has a *pp* marking. The ninetieth system has a *pp* marking. The ninety-first system has a *pp* marking. The ninety-second system has a *pp* marking. The ninety-third system has a *pp* marking. The ninety-fourth system has a *pp* marking. The ninety-fifth system has a *pp* marking. The ninety-sixth system has a *pp* marking. The ninety-seventh system has a *pp* marking. The ninety-eighth system has a *pp* marking. The ninety-ninth system has a *pp* marking. The hundredth system has a *pp* marking.

The image displays a page of musical notation for an orchestral score, likely for a woodwind and string ensemble. The notation is arranged in two systems of staves.

Top System:

- Staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), common time (C). It contains several measures of rests.
- Staff 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#), common time (C). It contains several measures of rests.
- Staff 3: Treble clef, key signature of two sharps (F#, C#), common time (C). It contains several measures of rests.
- Staff 4: Treble clef, key signature of two sharps (F#, C#), common time (C). It contains several measures of rests, followed by a single note in the final measure marked with a *p* dynamic.
- Staff 5: Bass clef, key signature of one sharp (F#), common time (C). It contains several measures of rests.

Bottom System:

- Staff 6: Treble clef, key signature of one sharp (F#), common time (C). It contains a melodic line starting with a *pp* dynamic.
- Staff 7: Treble clef, key signature of one sharp (F#), common time (C). It contains a melodic line starting with a *div.* marking and a *pp* dynamic.
- Staff 8: Bass clef, key signature of one sharp (F#), common time (C). It contains a melodic line.
- Staff 9: Bass clef, key signature of one sharp (F#), common time (C). It contains a melodic line starting with a *pp* dynamic.
- Staff 10: Bass clef, key signature of one sharp (F#), common time (C). It contains a melodic line starting with a *pp* dynamic.
- Staff 11: Bass clef, key signature of one sharp (F#), common time (C). It contains a melodic line starting with a *pizz.* marking and a *pp* dynamic.

Additional markings include *muted off* above the staff between the top and bottom systems, and various dynamic markings (*pp*, *p*, *pizz.*) throughout the score.

例 7~17

柴科夫斯基：《第五交响曲》（II）

Moderato con anima (♩=100)

Fl. I II
Fl. III
Ob. I II
Klar. I II
Fag. I II
Hr. I II
Hr. III IV
Viol. I
Viol. II
Viola
Vcll.
Kb.

例 7-18

希曼诺夫斯基：《小提琴协奏曲》（I）

30 *poco sostenuto*

Fl. *pp dolciss.* *poca rit.*

Cl. 1 (A) *Solo* *p dolce* *espress.*

Cl. b. (A) *p dolce*

Cor. I (E) II *I Solo* *dolce cantabile espress.* *p* *dolciss.*

Piano *p dolciss.* *con Ped.*

Arpa I *p dolciss.*

Arpa II *p dolce*

VI. Solo *poco sostenuto*

I *a3* *pp dolce espress.* *pp* *poco rit.*

II

III

Ve. div. IV

I

II

III

Ch. div

例 7-19

柴科夫斯基：《第六交响曲》（I）

Un poco animando

The musical score is divided into two systems. The top system features woodwind instruments: Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Clarinet in F (Kl.F.), Oboe 1 and 2 (Ob. 1, 2), Clarinet in A (Klar. 1, 2), Bassoon 1 and 2 (Fag. 1, 2), Horn in F (Hrn. 1, 2), Trumpet 1 and 2 in B (Trp. 1, 2 in B), Trombone (A.T., Pos., B.), and Euphonium (Ebf.). The bottom system features string instruments: Violin 1 (Viol. 1), Violin 2 (Viol. 2), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Kb.). The score includes 'Solo' markings for the woodwinds and 'Un poco animando' tempo changes for both systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

例 7-20

Moderato (♩ = 80)

沃恩·威廉斯：《第五交响曲》(I)

Fl. (a2)
Ob.
Cor. ing.
Cl. (B $\flat$)
VL I
VL II
Vle.
Vc.
Cb.

在沃恩·威廉斯《第五交响曲》一段中，我们看到分组双重模仿的例子，弦乐组是连绵不断一个声部接着一个声部地进入与退出，造成音响起伏。木管组是另一动机的模仿，先是动机两次出现嵌在弦乐音响单薄处，之后一个紧接一个声部在不同乐器上进入 (Ob. + Cor. → Cl. + C.i. → Fl. + Ob. + Cor.)，使这段音乐的织体逐渐变得较为复杂起来。(见例 7-21)

在管弦乐队里最常用的无伴奏模仿写法是赋格段的形式，主题依次在不同声部出现，声部由少增多，音域由窄变宽，织体逐渐复杂，形成音响的逐渐增长，使音乐迅速得到发展，好似队伍渐渐汇合增多的感觉。

主题每次进入要鲜明突出，当主题再次进入时，先前奏主题的声部可以退到次要地位，但不要换用乐器。如果力求音响的一致与统一就用同类音色，如用弦乐组，或木管组，或两组结合。在发展过程中主题的再次进入可用复合音色，强调其音响的厚度，而其他声部仍保持原先的乐器音色。对题应始终保持在原先奏主题的乐器上，如果要加强也可用复合音色。一般说，主题一开始都用单一音色，且多数用弦乐演奏，因为弦乐有内在的力度张力。

赋格段的配器形式常被用于音乐的发展段落，但是要非常节制地使用乐器，使其逐渐发展，把丰富的音响与织体用于音乐高涨处。

例 7-21

沃恩·威廉斯：《第五交响曲》（I）

Allegro (♩ = 75)

①

Fl. *p* *a2*

Ob. *p*

Cor. ing. *p*

Cl. B^b *p* *a2*

Fag. *p* *a2*

Cor. in F *p* II

I *pp*

VI. *pp*

Vle. *pp*

Vc. *pp*

Ch. *pp*

The musical score is written for a string orchestra. It consists of two systems of staves. The first system includes five staves: Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses. The second system includes four staves: Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Double Basses. The music is in 2/4 time and features various dynamics such as *p* (piano), *sf* (sforzando), and *p* (piano). The score includes many slurs and ties, indicating long phrases. There are also some markings like *I* and *p* above notes. The page number 312 is at the bottom left.

下面列举的这一例子是该作品展开部的开头（赋格段放在展开部开始处是非常典型的用法，在许多作品中都可找到这类例子）。主部主题是用赋格段形式来表现：主题第一次在中提琴，第二次高五度在第二小提琴，第三次高八度在第一小提琴，第四次与第三次连成一片，在长笛与短笛上奏出，第一小提琴仍保持（主题的第二小节），之后，模仿发展成背景（伴奏），主题原形由4支圆号（Soli）在这一背景上奏出，再后，主题迅速发展到高潮。这种司空见惯的写法，虽是一种程式，但每个作曲家在配器上也仍然有许多不同的处理方法，因为每个作曲家都有自己的设想与对音乐发展的要求。（见例7-22）

第四节 副旋律

副旋律仅次于主要旋律，有时也可能表现出与主要旋律有同等重要的地位，以致难于辨别。副旋律也可称其为自由的对位旋律。它与补充性的对比旋律不同之处，在于声部的独立性更强，篇幅可能更长，而补充旋律往往只是不完整的短小动机。

自由的对位声部是与主题旋律形成鲜明的对比，而又相互结合在一起构筑成的，要求各线条有较大的独立性与个性，同时又要求相互结合得很协调。副旋律的材料来源有可能来自先前已经出现过的某个线条，有的在主题里已经包含，有的可能是新材料。

这种原则还可以扩大运用到伴奏形式中富有特点的音型，或其他背景声部中，甚至装饰性的织体中，使音型或背景具有复调声部的含义。对比的副旋律的配器要求采用鲜明的音色对比，特别是单一音色的对比能更明确地突出各线条。如果配器的规模较大，可用铜管乐器演奏对位旋律，这样，可以同弦乐、木管演奏的旋律形成鲜明有力的抗衡。

摘引几首例子加以说明：

在例7-23中，副旋律出现在第一小提琴（有长笛重复），节奏紧凑，性格突出，与双簧管演奏的主要旋律有明显的区别，但它并不是新材料，在主题里已经包含了。在这个例子里还有一条模仿旋律出现在低音乐器上。这样，除了伴奏以外，有3个线条组合，每个线条都非常鲜明突出：

- (1) 主题旋律——2 Ob. 齐奏
- (2) 副旋律——V.I + Fl. 齐奏
- (3) 模仿旋律——Vc. + Fag.
Cb. + C.fag. } 8

（见例7-23）

接着一例副旋律写法较简单，浓厚的和声性主题在弦乐组（主题由单簧管重复），长笛在高音区演奏副旋律。（见例7-24）

例 7-22

彼特洛夫：交响诗《拉达与罗伊科》

13 Allegro

Fl.

Fag. *ff*

VI. I

VI. II

Vle. *p*

Vc. *ff*

Cb. *arco*

Vle. *mp*

VI. II

Vle.

14

VI. I *arco* *mf*

VI. II

Vle.

Fl. picc. *f*

Fl. *f*

Archi

mf *f*

The musical score for measures 14-16 is presented in a multi-staff format. The top system includes Violins I and II, and Viola. Violin I has a dynamic marking of *mf* and an *arco* instruction. The middle system includes Piccolo Flute and Flute, both marked *f*. The bottom system includes the String section (Archi), with *mf* and *f* dynamics indicated. The notation features numerous triplets, slurs, and accents, indicating a complex rhythmic and melodic texture. Measure numbers 14, 15, and 16 are clearly marked at the beginning of their respective systems.

Picc. (I)

Fl. *f*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Fag. *ff*

Cor. *mf* *a2 soll*

Trbe. *mf* *a2 soll*

Trbn.

Tb.

Timp.

Archi *ff* *dim.*

15

The musical score is written for a string ensemble. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system consists of six staves. The second system consists of four staves. The music features various melodic lines with triplets, slurs, and dynamic markings such as *f*, *mf*, and *mp marcato*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

例 7-23

王云阶：《第二交响曲——抗日战争》（Ⅳ）

Allegro con fuoco

The musical score is arranged in four systems. The first system includes the Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Contrabassoon (C.fag.). The second system includes the Cor Anglais (Cor.), Trumpets (Tr-be), and Trombones (Tr-ni e Tuba). The third system features the Harp (Arpe). The fourth system includes the Violins I (V-ni I), Violins II (V-ni II), Viola (V-le.), Violoncello (V-c.), and Double Bass (C-b.). The score is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro con fuoco'. The woodwind and string sections have active parts, while the brass section is mostly silent. The harp has a continuous arpeggiated accompaniment.

例 7-24

王云阶：《第二交响曲——抗日战争》（Ⅱ）

《瑶族舞曲》一例中，单簧管声部按其写法与音乐性质来说，像是伴奏音型，但由于配器的关系，赋予了独特的独奏音色，强调了声部的个性，同圆号演奏的主要旋律交织一起，相互又在节奏上，旋律轮廓上形成对比，因而给听者留下了较深的印象。（见例 7-25）

以上看到的 3 例副旋律都是运用有个性的独奏音色，下面我们将看到一例副旋律采用整个木管组的复合音色（与奏主题的弦乐器形成明显的对比）。这段音乐因为有音响的逐渐增长，所以一开始奏副旋律的乐器少些，以后随着音乐渐强，木管乐器慢慢增加进来。这里，为了保持音色的统一性，副旋律一开始就运用 4 种不同音色的木管乐器演奏，以后虽然增加了乐器，只是同类音乐的重复，增加其浓度，并不改变音的色彩。这种渐强的配器手法在乐队作品里也是很典型而经常被采用的。（见例 7-26）

现在我们看到一段非常有趣的双旋律的例子（例 7-27），主题由两支长号加两支大管演奏，副旋律交给弦乐加木管奏出。应该提醒读者的是，这个副旋律的本质应该认为是个伴奏音型，它以一个小组的动机与模进，从头到尾一直反复，没有表现出旋律轮廓上更多的变化，但动机非常有个性，由于作者在作曲手法与配器安排上的精心设计，给听众留下了深刻的印象。首先给人的感觉是，副旋律与主要旋律一开始就以同等重要的地位轮换、交替奏出，以后两者交织在一起；其次，两线条以鲜明的音色对比吸引听众；第三，副旋律在节奏上与主题有强烈的对比，并且副旋律以四、五度音程关系逐渐上升、加强，以后又以同样的方式逐渐下降、减弱，由于自始至终的反复，印象极深，甚至有点喧宾夺主。当然，如果副旋律不动听，没有特点，那么听众是会厌烦的。（见例 7-27）

例 7-25

刘铁山、茅沅：管弦乐《瑶族舞曲》

Moderato Sostenuto

Cl. (B $\flat$) I. solo *p*

Cor. (F) I solo *mp dolce*

Vle. *pizz* *p*

Vc. *pizz* *p*

Ch. *pizz* *p*

arco *f*

例 7-26

柴科夫斯基：《第五交响曲》（I）

Molto più tranquillo (♩ = 92)

Molto cantabile ed espr.

Molto più tranquillo (♩ = 92)

Molto cantabile ed espr.

sempre pizz.

175

H

H

H

Fl. I
Ob. I
Klar. I
Fag. I
Hr. I
Viol. I
Viol. II
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. II
Ob. II
Klar. II
Fag. II
Hr. II
Viol. II
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. III
Ob. III
Klar. III
Fag. III
Hr. III
Viol. III
Viol. IV
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. IV
Ob. IV
Klar. IV
Fag. IV
Hr. IV
Viol. IV
Viol. V
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. V
Ob. V
Klar. V
Fag. V
Hr. V
Viol. V
Viol. VI
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. VI
Ob. VI
Klar. VI
Fag. VI
Hr. VI
Viol. VI
Viol. VII
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. VII
Ob. VII
Klar. VII
Fag. VII
Hr. VII
Viol. VII
Viol. VIII
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. VIII
Ob. VIII
Klar. VIII
Fag. VIII
Hr. VIII
Viol. VIII
Viol. IX
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. IX
Ob. IX
Klar. IX
Fag. IX
Hr. IX
Viol. IX
Viol. X
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. X
Ob. X
Klar. X
Fag. X
Hr. X
Viol. X
Viol. XI
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. XI
Ob. XI
Klar. XI
Fag. XI
Hr. XI
Viol. XI
Viol. XII
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. XII
Ob. XII
Klar. XII
Fag. XII
Hr. XII
Viol. XII
Viol. XIII
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. XIII
Ob. XIII
Klar. XIII
Fag. XIII
Hr. XIII
Viol. XIII
Viol. XIV
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. XIV
Ob. XIV
Klar. XIV
Fag. XIV
Hr. XIV
Viol. XIV
Viol. XV
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. XV
Ob. XV
Klar. XV
Fag. XV
Hr. XV
Viol. XV
Viol. XVI
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. XVI
Ob. XVI
Klar. XVI
Fag. XVI
Hr. XVI
Viol. XVI
Viol. XVII
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. XVII
Ob. XVII
Klar. XVII
Fag. XVII
Hr. XVII
Viol. XVII
Viol. XVIII
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. XVIII
Ob. XVIII
Klar. XVIII
Fag. XVIII
Hr. XVIII
Viol. XVIII
Viol. XIX
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. XIX
Ob. XIX
Klar. XIX
Fag. XIX
Hr. XIX
Viol. XIX
Viol. XX
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. XX
Ob. XX
Klar. XX
Fag. XX
Hr. XX
Viol. XX
Viol. XXI
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. XXI
Ob. XXI
Klar. XXI
Fag. XXI
Hr. XXI
Viol. XXI
Viol. XXII
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. XXII
Ob. XXII
Klar. XXII
Fag. XXII
Hr. XXII
Viol. XXII
Viol. XXIII
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. XXIII
Ob. XXIII
Klar. XXIII
Fag. XXIII
Hr. XXIII
Viol. XXIII
Viol. XXIV
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. XXIV
Ob. XXIV
Klar. XXIV
Fag. XXIV
Hr. XXIV
Viol. XXIV
Viol. XXV
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. XXV
Ob. XXV
Klar. XXV
Fag. XXV
Hr. XXV
Viol. XXV
Viol. XXVI
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. XXVI
Ob. XXVI
Klar. XXVI
Fag. XXVI
Hr. XXVI
Viol. XXVI
Viol. XXVII
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. XXVII
Ob. XXVII
Klar. XXVII
Fag. XXVII
Hr. XXVII
Viol. XXVII
Viol. XXVIII
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. XXVIII
Ob. XXVIII
Klar. XXVIII
Fag. XXVIII
Hr. XXVIII
Viol. XXVIII
Viol. XXIX
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. XXIX
Ob. XXIX
Klar. XXIX
Fag. XXIX
Hr. XXIX
Viol. XXIX
Viol. XXX
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. XXX
Ob. XXX
Klar. XXX
Fag. XXX
Hr. XXX
Viol. XXX
Viol. XXXI
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. XXXI
Ob. XXXI
Klar. XXXI
Fag. XXXI
Hr. XXXI
Viol. XXXI
Viol. XXXII
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. XXXII
Ob. XXXII
Klar. XXXII
Fag. XXXII
Hr. XXXII
Viol. XXXII
Viol. XXXIII
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. XXXIII
Ob. XXXIII
Klar. XXXIII
Fag. XXXIII
Hr. XXXIII
Viol. XXXIII
Viol. XXXIV
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. XXXIV
Ob. XXXIV
Klar. XXXIV
Fag. XXXIV
Hr. XXXIV
Viol. XXXIV
Viol. XXXV
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. XXXV
Ob. XXXV
Klar. XXXV
Fag. XXXV
Hr. XXXV
Viol. XXXV
Viol. XXXVI
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. XXXVI
Ob. XXXVI
Klar. XXXVI
Fag. XXXVI
Hr. XXXVI
Viol. XXXVI
Viol. XXXVII
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. XXXVII
Ob. XXXVII
Klar. XXXVII
Fag. XXXVII
Hr. XXXVII
Viol. XXXVII
Viol. XXXVIII
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. XXXVIII
Ob. XXXVIII
Klar. XXXVIII
Fag. XXXVIII
Hr. XXXVIII
Viol. XXXVIII
Viol. XXXIX
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. XXXIX
Ob. XXXIX
Klar. XXXIX
Fag. XXXIX
Hr. XXXIX
Viol. XXXIX
Viol. XL
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. XL
Ob. XL
Klar. XL
Fag. XL
Hr. XL
Viol. XL
Viol. XLI
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. XLI
Ob. XLI
Klar. XLI
Fag. XLI
Hr. XLI
Viol. XLI
Viol. XLII
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. XLII
Ob. XLII
Klar. XLII
Fag. XLII
Hr. XLII
Viol. XLII
Viol. XLIII
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. XLIII
Ob. XLIII
Klar. XLIII
Fag. XLIII
Hr. XLIII
Viol. XLIII
Viol. XLIV
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. XLIV
Ob. XLIV
Klar. XLIV
Fag. XLIV
Hr. XLIV
Viol. XLIV
Viol. XLV
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. XLV
Ob. XLV
Klar. XLV
Fag. XLV
Hr. XLV
Viol. XLV
Viol. XLVI
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. XLVI
Ob. XLVI
Klar. XLVI
Fag. XLVI
Hr. XLVI
Viol. XLVI
Viol. XLVII
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. XLVII
Ob. XLVII
Klar. XLVII
Fag. XLVII
Hr. XLVII
Viol. XLVII
Viol. XLVIII
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. XLVIII
Ob. XLVIII
Klar. XLVIII
Fag. XLVIII
Hr. XLVIII
Viol. XLVIII
Viol. XLIX
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. XLIX
Ob. XLIX
Klar. XLIX
Fag. XLIX
Hr. XLIX
Viol. XLIX
Viol. L
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. L
Ob. L
Klar. L
Fag. L
Hr. L
Viol. L
Viol. LI
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LI
Ob. LI
Klar. LI
Fag. LI
Hr. LI
Viol. LI
Viol. LII
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LII
Ob. LII
Klar. LII
Fag. LII
Hr. LII
Viol. LII
Viol. LIII
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LIII
Ob. LIII
Klar. LIII
Fag. LIII
Hr. LIII
Viol. LIII
Viol. LIV
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LIV
Ob. LIV
Klar. LIV
Fag. LIV
Hr. LIV
Viol. LIV
Viol. LV
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LV
Ob. LV
Klar. LV
Fag. LV
Hr. LV
Viol. LV
Viol. LVI
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LVI
Ob. LVI
Klar. LVI
Fag. LVI
Hr. LVI
Viol. LVI
Viol. LVII
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LVII
Ob. LVII
Klar. LVII
Fag. LVII
Hr. LVII
Viol. LVII
Viol. LVIII
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LVIII
Ob. LVIII
Klar. LVIII
Fag. LVIII
Hr. LVIII
Viol. LVIII
Viol. LIX
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LIX
Ob. LIX
Klar. LIX
Fag. LIX
Hr. LIX
Viol. LIX
Viol. LX
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LX
Ob. LX
Klar. LX
Fag. LX
Hr. LX
Viol. LX
Viol. LXI
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXI
Ob. LXI
Klar. LXI
Fag. LXI
Hr. LXI
Viol. LXI
Viol. LXII
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXII
Ob. LXII
Klar. LXII
Fag. LXII
Hr. LXII
Viol. LXII
Viol. LXIII
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXIII
Ob. LXIII
Klar. LXIII
Fag. LXIII
Hr. LXIII
Viol. LXIII
Viol. LXIV
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXIV
Ob. LXIV
Klar. LXIV
Fag. LXIV
Hr. LXIV
Viol. LXIV
Viol. LXV
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXV
Ob. LXV
Klar. LXV
Fag. LXV
Hr. LXV
Viol. LXV
Viol. LXVI
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXVI
Ob. LXVI
Klar. LXVI
Fag. LXVI
Hr. LXVI
Viol. LXVI
Viol. LXVII
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXVII
Ob. LXVII
Klar. LXVII
Fag. LXVII
Hr. LXVII
Viol. LXVII
Viol. LXVIII
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXVIII
Ob. LXVIII
Klar. LXVIII
Fag. LXVIII
Hr. LXVIII
Viol. LXVIII
Viol. LXIX
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXIX
Ob. LXIX
Klar. LXIX
Fag. LXIX
Hr. LXIX
Viol. LXIX
Viol. LXX
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXX
Ob. LXX
Klar. LXX
Fag. LXX
Hr. LXX
Viol. LXX
Viol. LXXI
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXXI
Ob. LXXI
Klar. LXXI
Fag. LXXI
Hr. LXXI
Viol. LXXI
Viol. LXXII
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXXII
Ob. LXXII
Klar. LXXII
Fag. LXXII
Hr. LXXII
Viol. LXXII
Viol. LXXIII
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXXIII
Ob. LXXIII
Klar. LXXIII
Fag. LXXIII
Hr. LXXIII
Viol. LXXIII
Viol. LXXIV
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXXIV
Ob. LXXIV
Klar. LXXIV
Fag. LXXIV
Hr. LXXIV
Viol. LXXIV
Viol. LXXV
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXXV
Ob. LXXV
Klar. LXXV
Fag. LXXV
Hr. LXXV
Viol. LXXV
Viol. LXXVI
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXXVI
Ob. LXXVI
Klar. LXXVI
Fag. LXXVI
Hr. LXXVI
Viol. LXXVI
Viol. LXXVII
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXXVII
Ob. LXXVII
Klar. LXXVII
Fag. LXXVII
Hr. LXXVII
Viol. LXXVII
Viol. LXXVIII
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXXVIII
Ob. LXXVIII
Klar. LXXVIII
Fag. LXXVIII
Hr. LXXVIII
Viol. LXXVIII
Viol. LXXIX
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXXIX
Ob. LXXIX
Klar. LXXIX
Fag. LXXIX
Hr. LXXIX
Viol. LXXIX
Viol. LXXX
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXXX
Ob. LXXX
Klar. LXXX
Fag. LXXX
Hr. LXXX
Viol. LXXX
Viol. LXXXI
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXXXI
Ob. LXXXI
Klar. LXXXI
Fag. LXXXI
Hr. LXXXI
Viol. LXXXI
Viol. LXXXII
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXXXII
Ob. LXXXII
Klar. LXXXII
Fag. LXXXII
Hr. LXXXII
Viol. LXXXII
Viol. LXXXIII
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXXXIII
Ob. LXXXIII
Klar. LXXXIII
Fag. LXXXIII
Hr. LXXXIII
Viol. LXXXIII
Viol. LXXXIV
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXXXIV
Ob. LXXXIV
Klar. LXXXIV
Fag. LXXXIV
Hr. LXXXIV
Viol. LXXXIV
Viol. LXXXV
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXXXV
Ob. LXXXV
Klar. LXXXV
Fag. LXXXV
Hr. LXXXV
Viol. LXXXV
Viol. LXXXVI
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXXXVI
Ob. LXXXVI
Klar. LXXXVI
Fag. LXXXVI
Hr. LXXXVI
Viol. LXXXVI
Viol. LXXXVII
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXXXVII
Ob. LXXXVII
Klar. LXXXVII
Fag. LXXXVII
Hr. LXXXVII
Viol. LXXXVII
Viol. LXXXVIII
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXXXVIII
Ob. LXXXVIII
Klar. LXXXVIII
Fag. LXXXVIII
Hr. LXXXVIII
Viol. LXXXVIII
Viol. LXXXIX
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXXXIX
Ob. LXXXIX
Klar. LXXXIX
Fag. LXXXIX
Hr. LXXXIX
Viol. LXXXIX
Viol. LXXXX
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXXXX
Ob. LXXXX
Klar. LXXXX
Fag. LXXXX
Hr. LXXXX
Viol. LXXXX
Viol. LXXXXI
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXXXXI
Ob. LXXXXI
Klar. LXXXXI
Fag. LXXXXI
Hr. LXXXXI
Viol. LXXXXI
Viol. LXXXXII
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXXXXII
Ob. LXXXXII
Klar. LXXXXII
Fag. LXXXXII
Hr. LXXXXII
Viol. LXXXXII
Viol. LXXXXIII
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXXXXIII
Ob. LXXXXIII
Klar. LXXXXIII
Fag. LXXXXIII
Hr. LXXXXIII
Viol. LXXXXIII
Viol. LXXXXIV
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXXXXIV
Ob. LXXXXIV
Klar. LXXXXIV
Fag. LXXXXIV
Hr. LXXXXIV
Viol. LXXXXIV
Viol. LXXXXV
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXXXXV
Ob. LXXXXV
Klar. LXXXXV
Fag. LXXXXV
Hr. LXXXXV
Viol. LXXXXV
Viol. LXXXXVI
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXXXXVI
Ob. LXXXXVI
Klar. LXXXXVI
Fag. LXXXXVI
Hr. LXXXXVI
Viol. LXXXXVI
Viol. LXXXXVII
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXXXXVII
Ob. LXXXXVII
Klar. LXXXXVII
Fag. LXXXXVII
Hr. LXXXXVII
Viol. LXXXXVII
Viol. LXXXXVIII
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXXXXVIII
Ob. LXXXXVIII
Klar. LXXXXVIII
Fag. LXXXXVIII
Hr. LXXXXVIII
Viol. LXXXXVIII
Viol. LXXXXIX
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXXXXIX
Ob. LXXXXIX
Klar. LXXXXIX
Fag. LXXXXIX
Hr. LXXXXIX
Viol. LXXXXIX
Viol. LXXXXX
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXXXXX
Ob. LXXXXX
Klar. LXXXXX
Fag. LXXXXX
Hr. LXXXXX
Viol. LXXXXX
Viol. LXXXXXI
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXXXXXI
Ob. LXXXXXI
Klar. LXXXXXI
Fag. LXXXXXI
Hr. LXXXXXI
Viol. LXXXXXI
Viol. LXXXXXII
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXXXXXII
Ob. LXXXXXII
Klar. LXXXXXII
Fag. LXXXXXII
Hr. LXXXXXII
Viol. LXXXXXII
Viol. LXXXXXIII
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXXXXXIII
Ob. LXXXXXIII
Klar. LXXXXXIII
Fag. LXXXXXIII
Hr. LXXXXXIII
Viol. LXXXXXIII
Viol. LXXXXXIV
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXXXXXIV
Ob. LXXXXXIV
Klar. LXXXXXIV
Fag. LXXXXXIV
Hr. LXXXXXIV
Viol. LXXXXXIV
Viol. LXXXXXV
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXXXXXV
Ob. LXXXXXV
Klar. LXXXXXV
Fag. LXXXXXV
Hr. LXXXXXV
Viol. LXXXXXV
Viol. LXXXXXVI
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXXXXXVI
Ob. LXXXXXVI
Klar. LXXXXXVI
Fag. LXXXXXVI
Hr. LXXXXXVI
Viol. LXXXXXVI
Viol. LXXXXXVII
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXXXXXVII
Ob. LXXXXXVII
Klar. LXXXXXVII
Fag. LXXXXXVII
Hr. LXXXXXVII
Viol. LXXXXXVII
Viol. LXXXXXVIII
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXXXXXVIII
Ob. LXXXXXVIII
Klar. LXXXXXVIII
Fag. LXXXXXVIII
Hr. LXXXXXVIII
Viol. LXXXXXVIII
Viol. LXXXXXIX
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXXXXXIX
Ob. LXXXXXIX
Klar. LXXXXXIX
Fag. LXXXXXIX
Hr. LXXXXXIX
Viol. LXXXXXIX
Viol. LXXXXXX
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXXXXXX
Ob. LXXXXXX
Klar. LXXXXXX
Fag. LXXXXXX
Hr. LXXXXXX
Viol. LXXXXXX
Viol. LXXXXXXI
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXXXXXXI
Ob. LXXXXXXI
Klar. LXXXXXXI
Fag. LXXXXXXI
Hr. LXXXXXXI
Viol. LXXXXXXI
Viol. LXXXXXXII
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXXXXXXII
Ob. LXXXXXXII
Klar. LXXXXXXII
Fag. LXXXXXXII
Hr. LXXXXXXII
Viol. LXXXXXXII
Viol. LXXXXXXIII
Viola
Vcll.
Kb.

Fl. LXXXXXXIII
Ob. LXXXXXXIII
Klar. LXXXXXXIII
Fag. LXXXXXXIII
Hr. LXXXXXXIII

例 7-27

雷斯皮基：交响诗《罗马的松林》

[illegible]

[illegible]

第五节 线条性质的和声结构

线条性质的和声结构表现出某种复调的含义。有两种情况，一种情况，和声是在线条进行过程中建立起来的，这种线条虽然不那么具有独立性，但旋律的影子仍可以感觉到。

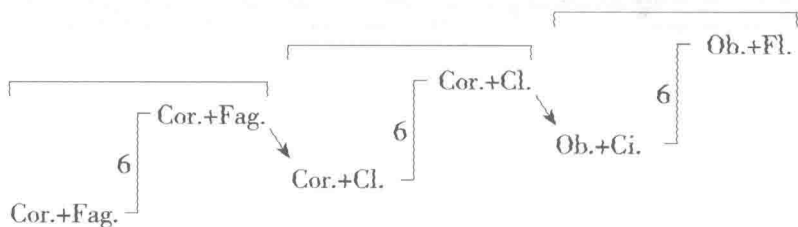
另一种情况，和声结构是由于线条一个一个地依次进入而逐渐形成和声效果，有点像对位化和声，每次进入的声部的开头通常都非常突出。一般，这种结构的配器要求各声部采用同类音色，或相类似的音色。这一配器方法在使较短小的段落在短时间内表现出织体音响的积极发展上，是音响起伏的有效方法。

第一种情况请看威廉斯的《第五交响曲》中的一段，头一乐段形成和声作用的线条出现在第一小提琴与大提琴声部（开始4小节还有中提琴），两个节奏不同的声部与旋律一起构成和声。这里旋律的结合有些特殊，长笛与大管的八度旋律由向下跳过一个八度的低音提琴以拨奏重复，而重复大管旋律的第二小提琴则应理解为由于和声线条在弦乐组的缘故，这样，弦乐三条线构成和声就能更协调而匀称。后面一个乐段，原来由大提琴演奏的和声声部移向中提琴。旋律结合仍用前一乐段的原则，转向短笛与长笛构成八度，同样，向下跳过一个八度由单簧管重复（前乐段是低音提琴的拨奏），这里没有用弦乐是因为弦乐要奏强拍上的拨奏和弦，更重要的是在这个音区再用弦乐可能与中提琴混在一起反而影响它们之间的清晰度。（见例7-28）

第二种情况请看下面3例：

在例7-29中，由于乐器不同时间由下而上进入（音区相隔较远），第二句以反方向由上而下进入，使得每个进入的声部清新而独特，线条清晰而明确。请注意圆号的用法，形成强烈的音色对比，通常情况下，应由同音色乐器演奏，这里曲作者用得较特殊。

在例7-30中，和弦音由管乐器（复合音色）按六度音程分成3对，一个挨一个地上行进入，最后达到一个完整的和弦，每个出音都相当突出，这是因为运用了特强（>）奏法的缘故，主题在这一背景上出现，乐器进入请看图式：



例 7-28

沃恩·威廉斯：《第五交响曲》（Ⅱ）

Presto (♩=120)

The musical score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in A (Cl. (A)), Bassoon (Fag.), and Strings (Archi). The Flute part is marked *p Cantabile*. The Clarinet in A part has a *I Solo* marking. The Bassoon part is marked *p Cantabile*. The String parts are marked *pp Cantabile* and *pp Pizz.*. The second system includes parts for Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Strings (Archi). The Piccolo part is marked *p*. The Flute part is marked *p*. The Clarinet part is marked *solo* and *p unis.*. The String parts are marked *pp unis.*, *pp Pizz.*, and *p*. The score includes various dynamics such as *p*, *pp*, *f*, and *mp*, as well as markings like *Cantabile*, *Solo*, *Pizz.*, and *unis.*.

在例 7-31 中,一开始铜管乐器按照 Fa、Mi、Re、Do 4 个音的次序,用八度音逐一加进来,发音也逐渐紧张、刺激起来,好似一连串不协和的需待后面解决的延留音。如果用不同的音色,那么紧张度会减弱些。这一手法,即不协和音依次进入,进入时音程的度数可按要求作精心设计,这样的方法可以扩大运用到任何类似的场合,都会得到良好的效果。(见例 7-29、例 7-30、例 7-31)

各种线条性的写法(旋律个性可强可弱),在管弦乐作品中是一项十分重要的配器手法,它同和声伴奏的各种类型的写法构成两个重要的方法,即纵向的写法与横向的写法。为线条性的次要旋律配器时要求声部做到有条不紊,音色保持清新突出。

同时,横向的多线条写法(包括模仿线条与对比线条),对于曲式的发展,音乐的展开经常起到意想不到的良好效果。最后我们引录一段模仿写法在乐曲走向高潮时所起的戏剧性效果的例子。(见例 7-32)

引录的是三部曲式的中部,中部主题 b 采用模仿形式,在达到高潮时同中部主题 a 交织一气。这里有两个段落的模仿,前一次模仿段出现在高潮前夕,音乐表现出优美而富于表情,后一次模仿段落出现在高潮处,表达出强烈的戏剧性感情。注意这两个场合在乐器选择上的特点,前面一段主要在本管乐器上(鲜艳的色彩),后面一段运用响亮的铜管乐器(强烈的发音)。乐器出现的顺序是:

弦乐 + 木管 → 2 Tb. → 1 Tb. → + 1 Tbn → 2 Cor. → Oh.

(见例 7-32)

例 7-29

柴科夫斯基：管弦乐幻想序曲《罗密欧与朱丽叶》

Andante

Cl. (A)

Fg.

Cor. (F)

1. 2.

p

VI.

Vla.

Vc. e Cb.

Bassi p

sf

Fl.

pp poco a poco cresc.

Cl. (A)

p poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

Vla.

pp

Vc.

pp

pp poco a poco cresc.

Cb.

pp

例 7-30

柴科夫斯基：管弦乐《1812 序曲》

Fl. I II

Ob.

Cl.

C.J.

Fag.

I
II

Cor

III
IV

Trgl.

Archi

p

例 7-31

普罗科菲耶夫：舞剧《罗密欧与朱丽叶》第二组曲（I）

Andante ($J=80$)

Piccolo
2 Flauti
2 Oboi
Corno inglese
Contrafagotto
Cornetto
2 Trombe
4 Corni
3 Tromboni e Tuba
Timpani
Tamburo
Piatti
Cassa

Andante ($J=80$)
con sord.

Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabassi

例 7-32

米亚斯科夫斯基：《第 27 交响曲》(Ⅱ)

Appassionato [14] *rit.* **addolorato**

C.ing.

Cl.

Fag.

Trbe. I

Trbe. II

Archi

Ob.

C.ing.

Cl.

Cl. b.

Fag.

Archi

pizz.

cresc. pizz.

p cresc.

arco

15

rit. Tempo I

Picc.

Fl.

Ob.

Cl. ing.

Cl.

Cl. b.

Fag.

C.fg.

Trbe.

Cor.

Trbn.

e

Tb.

Tp.

P.

Archi

arco

f

ff

div.

Largamente 16 Tempo I

The musical score is presented in two systems. The first system, measures 16-18, is marked 'Largamente'. It features a slow, melodic line in the first violin with a 'p' dynamic, and a more active line in the second violin with 'ff' dynamics and triplets. The second system, measures 19-21, is marked 'Tempo I'. It features a more active, rhythmic line in the first violin with 'ff' dynamics and triplets, and a more active line in the second violin with 'ff' dynamics and triplets. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics, and articulation marks.

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony or concert band. The score is written for multiple staves, including woodwinds, strings, and percussion. The tempo is marked 'Largamente' (Very Slowly). The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as triplets, sixteenth notes, and dynamic markings like 'ff' (fortissimo), 'p' (piano), and 'dim.' (diminuendo). The page is divided into two systems, with the second system starting with the tempo marking 'Largamente' again. The notation is complex, with many beamed notes and slurs, indicating a technically demanding piece.

第八章 管弦乐织体中的低音线

在管弦乐作品中,低音声部的形式与写法对整个乐曲的性格将起着极为重要的作用,不符合作品特性的低音线也许会严重地损坏音响的清晰性。对于低音声部音的时值(长度)、音的形式、音的高度位置、乐器选择、演奏方法、乐器重复等等这些方面,都应加以充分的注意,使低音线的进行符合各个段落音响的要求。

乐队低音声部与其他织体因素一样,表现得相当繁复,有时纯粹是和声基础的作用,仅作为和声的根音或加强其和声的分量,有时是音乐性质的关系而采用活跃而流动的低音线,有时也可能是某种表现上或造型上的要求,运用特殊的手法。当然,也可能没有低音线。因而乐队低音的写法也是配器的主要方面,不应该轻视它,有经验的作曲家在配器时总是相当注意低音声部的进行与写法。

一个和声结构总是有一个最下方的音,这就是和声的根音,但这个音可能是乐队低音,也可能不是乐队低音。一般说,乐队低音所处的音区位置较低,而和声根音不受音区位置的影响,音区可能低,也可能高。因此,应该把乐队的低音与和声的根音在意义上区别开来,对配器者来说这也许是非常必要的。

一般,在低声部有一个线条的进行,起着和声的支持作用,而有时为了某种独特的音响也作不一般的处理。

可以这样考虑低声部音响的稀密程度:

大至,低音采用长时值的音符是为了获得较深沉的效果,采用短时值音符(或带休止符)可减轻音响的沉重感与拖泥带水的印象。采用同度重复是为得到较浓密的音响,采用八度重叠不仅可以获得厚度,还可以增加低音的稳定性。在要求强的、浓厚的低声部音响时通常都采用八度重叠,这是自古以来典型的低音写法;在要求弱的或轻巧的音响时不采用八度低音,只用单层,或改变演奏法,如改用拨奏(pizz.)或断奏。低音采用拨奏可以加强整个乐队节奏的稳定感与低声部音调上的清晰性。

低声部的音区位置对音响的厚实性与轻盈感同样有着密切的联系,应根据音乐的特性选择适当的低声部的音区位置。过于低的低声部没有八度重叠会产生含糊不清的感觉,并丧失音乐的透明性。同样,低声部与其他声部在音区上的距离也应避免过于大的间隔。

总之，低声部的写法关系着整个乐队织体，不仅要考虑本身的特点，还要考虑与其他织体因素的关系。从功能与意义来看，并不是任何地方都有乐队低音，有时在管弦乐织体里暂时把低声部的作用去除掉，这种情况紧密地关系到音乐构思与音乐形象。

第一节 低声部进行的形式

1. 不间断的平稳进行低音线 这是指一般的作为和声基础的低声部，通常都以较长时值的音符出现。一个较丰满的和声结构要求有一个进行良好的低音线。尤其在乐队全奏的时候更不能缺少这种和声基础音，不然整个乐队的音响会显得分离与无支持，给人以悬在“空中”的印象。作为和声基础的低音线可在任何一部作品的许多段落中找到，这里不一一列举，读者随手翻阅总谱时便能发现它的运用。

2. 节奏型的低音线 冗长的低音决不会使乐队音响产生轻快感，也不会使节奏具有清晰的“点子”，因而为了音响富有动力、节奏具有弹性，常常把低声部拖长的音加以节奏化的处理。我们经常可以看到，把低声部拖长的音谱写成各种节奏花样，可以是纯粹节奏型的，也可以有简单的音的进行，取决于织体写法与和声进行。这样的例子举不胜举，这里略引几段启发读者的想象。

在例 8-1 中，是最简单却非常有效果的低音写法，类似打拍子式的短时值低音给人以强烈的节奏感与重音感。大提琴声部的后半拍与中提琴切分双音构成和声音，如果乐器够分配，可不加这个音，但有这个音可以使该声部连贯。同样道理，大管声部也可以加后半拍音，这里没有加。这种强烈的节奏低音通常总伴有打击乐器，那么节奏与重音就更突出。（见例 8-1。另见例 1-21）

例 8-2 的节奏低音与写法适用于轻快的音乐性格段落，这种低音通常有较大的音程跳跃，例如五度、八度、十二度等有规律地跳进，低音大跳可以造成音响的较大波动，也可以减弱发音的沉重感，从而得到活跃的效果；当选用拨弦奏法时尤为出色。请注意两支大管以组合方式重复弦乐低音线，它们以两小节为一单位，各自构成独立的节奏音型，这一组合方式对管乐器来说是典型的。同时还应注意定音鼓的重复法，它的出音点可能对节奏重音的确立有重要意义。（见例 8-2）

围绕在踏板低音周围，用另一音色乐器以节奏型重复也是典型的低音写法。重复方法与形式可以根据音乐性格作各种样式的处理，如在例 8-3 前面一段中，踏板音由大号演奏，由于伴奏音型进行非常平稳，发音也较厚实，因而低音提琴的动态低声部也以平稳的进行（主、属两音的不断反复）。此例后面一段，音响变得较前轻盈，低音是以

例 8-1

德彪西：管弦乐《儿童园地》(IV)

Allegro giusto

Fl.
Ob.
Cl. (B $\flat$)
Fag.
Cor. (F)
Tb. (C)
Piatti
Tamb.
Arpa
Archi

(André Caplet配器)

例 8-2

哈恰图良：舞剧《加雅涅》第三组曲（Ⅱ）

poco a poco crescendo e poco ritardando

Fl.Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Trbe.

Trbn.

Timp.

Piat.

Arp.

Archi

con sord.

con sord.

pizz.

pizz.

colla bacchetta di spugna

poco a poco crescendo e poco ritardando

pizz. 的交替组合法不断反复。例 8-4 同样是一段轻快的低音写法，也是简单而有规律地跳跃进行（第二部大提琴用 pizz. 奏法）。（见例 8-3、例 8-4）

3. 流动的低音线 这种低音线常常带有某种旋律的性质，活动的范围也较大，有时类似对位线，特别在采用拨奏或断奏时就更加明显。这一方法大多用在织体结构较简单的段落或音响不太强的轻快而柔美的乐句。请看下例第 3、第 5 小节的低音线，强烈的拨弦奏法（还有大管重复），再加进两支圆号有力的断奏，使这一下行的低音线具有鲜明的个性，给人留下深刻的印象，虽然是音阶级进，由于运用了强调手法而被突显了出来。（见例 8-5）

例 8-6《“自新大陆”交响曲》则是一段篇幅较长而又比较独立的低音线，采用拨奏同木管乐器上带和声的旋律形成音色与音响截然不同的对比，因而就比较突出。一般说，低音提琴的拨奏如果没有其他乐器（如大提琴、大管等）重复，会有不稳定感。这一低音线在后面再次出现时交给大提琴碎弓演奏，发音就稳定得多。（见例 8-6）

4. 华彩型的低音线 这种写法的低音线常常是由于艺术构思的要求，利用各种不同的低声部华彩音型创造出某种深沉的音乐形象，特别在标题性音乐中常用。（见例 8-7）

5. 对位的低音线 可以采用模仿式或对比式的写法。常为了色调的对比或音区的对比采用此方法。由于这种对比获得了流动的、活泼的低声部，使整个乐队音响活动起来，造成不断的起伏。要注意音响厚度与织体结构，它们应该是轻巧的，也就是说，织体不要写得太满、太复杂，这样才能使对位的低声部明显地听清楚，特别在强调模仿线条的高、低音区对比时，更应注意不要太满、太重。有时也有这样的情况，即对位的低声部不要求显出来，只要求一种模糊的波动的印象。如果乐队音响较强，甚至在全奏的时候，那么应该把对位的低声部多用一些乐器重复，加强其厚度与浓度，否则什么也听不见。

下例，八度低音模仿是一种非常深沉的效果。（见例 8-8）

6. 主题在低声部 由于主题的积极活动，音区的变化也就加剧，音响与色调也随之而迅速改变，即使上声部的伴奏运动不大，整个音响仍然具有激进的动力。请看下例大提琴加两支大管演奏的低声部，这一浓郁的主题非常深情，加上双弓和弦伴奏，总的音响是激动的。顺便提醒一下，第一乐句的最后 3 小节，当音乐趋于渐强时，和声声部由木管乐器逐一加进重复，它对和声色调的改变、音乐的发展有着积极的作用。我们在这里又一次看到，木管乐器的短小重复总是把音乐推向前去，同时也造成第二句的新鲜感。（见例 8-9）

另一例低音旋律，音区有较大的变化，音程有较大距离的跳跃。而前后两乐句又有鲜明的色调对比，造成极强烈的情绪变化。（见例 8-10）

7. 分裂八度低音线 横向八度音程的低音线，上下两个音不是同时出现，而是分割开交给不同的乐器先后奏出。一般低的音先出现，继以高八度音出现，上面八度音形成

例 8-3

马勒：《第一交响曲》（Ⅲ）

[illegible]

31 Zurückhaltend Rit.

1.2. Fl. 3.4. 12.Ob. Engl. Horn 12.ia B Clar. 4.in Ba Basscl. 1. 2. Fag. 3.4. Horn in F 3.6. Tuba Pauke Tam- lam Harfe 1.Viol. 2.Viol. Viola Cello Bass

pp aber aus- druckvoll (ric.) nehmen C-Clar. pp dim. vpp Dämpfer ab vpp Dämpfer ab Doppelschiff arco geist. Dämpfer ab vles. plaz. arco Dämpfer ab

5 a tempo Ziemlich langsam

1.2.O.b. *pp subito*

1.2. Horn in F *pp* *Dampfer ab*

3.4. *ausdrucksvoll*

1.2. Trp. in F *pp*

1. Viol. *pizz. p*

2. Viol. *pizz. p*

Viola *pizz. p*

Cello *pizz. p*

Bass *p*

5 a tempo Ziemlich langsam

6 Mit Parodie Nicht schleppen

1.2. Fl. *gut hervortretend*

3.4. Cl. in Bb *mf*

1.2. Fag. *mf*

3.4. Horn in F *pp*

1.2. Trp. in F *pp*

Die Becken sind an dieser Stelle an der grossen Trommel anzuhängen und Becken- und Trommelstimme sind von einem und demselben Musiker zu schlagen.

Türkische Becken *pp*

Gr. Str. *pp*

Pauke *pp*

7 a tempo

6 Mit Parodie

1. Viol. *col legno p*

2. Viol. *col legno p*

Viola *p*

Cello *col legno p*

Bass *immer pizz.*

espr. arco

geth. p

pp espr. sehr zarte Betonungen

arco pizz.

geth. pizz.

poco rit.

6 Mit Parodie Nicht schleppen

7 a tempo

例 8-4

马勒：《第一交响曲》（Ⅲ）

Sehr einfach und schlicht wie eine Volksweise (♩ = 72.)

80 zu 2

1. 2. Fl. *pp*

8. *pp*

1. 2. Clar. in B *pp*

1. Pkg. *pp*

1. 3. Horn in F mit Dämpfer *p* Dämpfer ab

2. 4. *p*

Pauke *ppp*

Harfo *p*

80 Sehr einfach und schlicht wie eine Volksweise (♩ = 72.) mit Dämpfer

1. Viol. in drei gleichen Theilen *pp* mit Dämpfer *pp* mit Dämpfer *pp*

Celli geth. *pizz. pp* *pizz. pp*

Bass *pizz. pp*

57

Fl.

2. 3.

Clar. in B

1. 2.

Fag.

Horn

Harfe

Viol. Solo

2.

glinz.

1. Viol. in drei gleichen Theilen

glinz.

glinz.

Viola

mit Dämpfer

Cello

1. Fl.

2. Fl.

1. Ob.

1. Clar. in B

2. Clar. in B

1. Fag.

1. Horn in F

Harfe

1. Viol. 1

2. Viol. 1

1. Viol. 2

2. Viol. 2

Viola

Celli

例 8-5

哈哈图良：舞剧《加雅涅》第一组曲“少女之舞”

Alegro ($\text{♩} = 120$)

3

Ob.

C. ingl.

Cl.

Fag.

Cor.

Corn. a piat.

Timp.

Tubafono

Arpa

Archii

pizz.

ff

staccato

a2

f

staccato

f

staccato

f

staccato

f

staccato

re b

div.

p

p

p

soli

ff

soli

ff

Fl. pice.

Fl.

Ob.

C. ingl.

Cl.

Fag.

Cor. in Fa

Trbe.

Tubafono

Arpa

Archi

II. III. con sord.

un.

例 8-6

德沃夏克:《“自新大陆”交响曲》(Ⅱ)

The musical score for Example 8-6 is a woodwind and string section from Dvořák's "Symphony No. 9, 'From the New World'". The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It is divided into two main sections: "poco ritard." and "poco meno mosso".

Woodwind Section:

- Flute (Fl.):** Plays a melodic line with a five-measure rest in the "poco ritard." section, then continues in the "poco meno mosso" section.
- Oboe (Ob.):** Plays a melodic line with a five-measure rest in the "poco ritard." section, then continues in the "poco meno mosso" section.
- Clarinet in A (Cl. in A):** Plays a melodic line with a five-measure rest in the "poco ritard." section, then continues in the "poco meno mosso" section.
- Bassoon (Fag.):** Plays a melodic line with a five-measure rest in the "poco ritard." section, then continues in the "poco meno mosso" section.

String Section:

- Violins I & II (Vl. I, Vl. II):** Violins I play a melodic line with a five-measure rest in the "poco ritard." section, then continue in the "poco meno mosso" section. Violins II play a supporting line.
- Viola (Vle.):** Plays a melodic line with a five-measure rest in the "poco ritard." section, then continues in the "poco meno mosso" section.
- Violoncello (Vc.):** Plays a melodic line with a five-measure rest in the "poco ritard." section, then continues in the "poco meno mosso" section.
- Double Bass (Cb.):** Plays a melodic line with a five-measure rest in the "poco ritard." section, then continues in the "poco meno mosso" section.

Other Instruments:

- Oboe (Ob.):** Plays a melodic line with a five-measure rest in the "poco ritard." section, then continues in the "poco meno mosso" section.
- Clarinet in A (Cl. in A):** Plays a melodic line with a five-measure rest in the "poco ritard." section, then continues in the "poco meno mosso" section.

Dynamics and Articulations:

- Flute (Fl.):** *poco ritard.*, *poco meno mosso.*
- Oboe (Ob.):** *f*, *pp*
- Clarinet in A (Cl. in A):** *in A*, *p*, *f*, *pp*
- Bassoon (Fag.):** *p*, *f*
- Violins I & II (Vl. I, Vl. II):** *molto cresc.*, *div.*, *p*, *pp*
- Viola (Vle.):** *dim.*, *pp*
- Violoncello (Vc.):** *p*, *fz*, *f*, *dim.*, *pp*, *pizz.*
- Double Bass (Cb.):** *pp*

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. in A *fz*

Vi. I *pp* *pizz.* *fz*

Vi. II *pp*

Vle.

Vc.

Cb. *pp* *cresc.* *mf*

dim. *pp*

dim. *pp*

dim. *pp*

p *pp* *dim.*

p *dim.* *pp*

例 8-7

Andane maestoso (♩ = 69)

巴拉基列夫：交响诗《塔马拉》

The musical score for Example 8-7, 'Andane maestoso' by Balakirev, is presented in four systems. The first system includes staves for Trombone and Bass Trombone (Tromb. bass. e Tube.), Timpani (Timp.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The second and third systems show the continuation of these parts, with the woodwinds (flutes and oboes) entering in the second system. The fourth system shows the woodwinds playing sustained notes while the strings continue their rhythmic pattern. The score is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature.

例 8-8

弗朗克：《d小调交响曲》(I)

a tempo

Fl. *p* *cresc.* *à 2.* *p*

Ob. *p* *cresc.* *à 2.* *p*

Cor. ingl. *p* *cresc.* *à 2.* *p*

Cl. (B $\flat$) *p* *cresc.* *à 2.* *p*

Cl. b. (B $\flat$) *p* *cresc.* *à 2.* *p*

Fag. *p* *cresc.* *à 2.* *p*

Cor. I, II *p* *cresc.* *à 2.* *p*

a tempo
molto cantabile
dolce
sostenuto
dolce
sostenuto
dolce
cantabile
dolce
cantabile
dolce

Arch. *p* *cresc.* *à 2.* *p*

例 8-9

弗朗克：《d小调交响曲》（Ⅲ）

Allegro non troppo

The musical score is written for five parts: Cing., 2 Cl. (B^b), Cl. B. (B^b), 2 Fag., and a woodwind section (VI. I, VI. II, Vle., Vc., Ch.). The tempo is *Allegro non troppo*. The key signature is D minor. The score includes various musical notations such as dynamics (*p*, *f*, *cresc.*), articulation (accents), and phrasing (slurs). The woodwind section is marked *dolce cantabile*.

例 8-10

普罗科菲耶夫：《古典交响曲》（I）

Allegro

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Fag. *ff*

Trbe.

Cor. *a2* *ff*

Timp. *ff*

Vl. I *f*

Vl. II *ff*

Vle. *ff*

Vc. *ff* *tutta forza*

Cb. *ff* *tutta forza*

marcato

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Trbe.

Cor.

Timp.

VL I

VL II

Ve.

Vc.

Cb.

切分节奏，这是一种非常有效的活跃低音的写法，能减弱音响的笨重感，又有八度效果，同时还便于演奏，但这种分裂八度很少交给同一乐器演奏。这一手法用得相当普遍，浓重的音响用 arco 演奏，轻巧的音响用 pizz. 演奏。

下面两例都是分裂八度写法，前例是步伐的描写，并且将这一奏法贯穿全曲。后例是一种舞蹈性的活跃节奏。（见例 8-11、例 8-12）

8. 踏板低音 最简单的低声部莫过于延续的踏板音，我们已在踏板音一章谈及，这里再举两例作补充。长时值的低音能促使乐队音响稳定，是一种常用的手法。（见例 8-13、例 8-14）

9. 打击乐器的低音线 可以用有音高的打击乐器（如定音鼓）作为和声的基础或踏板音，也可以用无音高的打击乐器（如小鼓）作为低声部的背景或踏板音。前一种通常用主音、属音，有时也用下属音，而后一种常常联系到一定的音乐形象。这种写法大多用在较轻的音响段落，其理由为了不要造成模糊的感觉，并且要求低声部的织体与音调都应该简单些，明显些。

这种方法除了用于适应特殊的要求外，常常还用在高潮前，帮助达到高潮，这时音响的渐强是主要目的。

下例定音鼓低音节奏重音联系两个组的对照（并参看里姆斯基-科萨科夫《西班牙随想曲》第四章，那里用小鼓滚击作为踏板音）。（见例 8-15）

例 8-11

鲍罗廷：管弦乐《中亚细亚草原》

Allegretto con moto

90 zu 2

Fl.

Ob.

Clar.

Fag.

Cor. (P)

VI I

Vla.

Vc.

Cb.

100

例 8-12

L'Incendie

哈恰图良：舞剧《加雅涅》第二组曲（Ⅷ）

Allegro vivace (♩=120-132)

Fagotto I *1 Solo* *f*

Violoncelli *pizz.* *ff*

Contrabassi *pizz.* *ff* *1mf*

Cl.b. *2 Solo* *f*

Fag. *f*

Vc.

Ch. *2*

Ob. *Soli* *ff* *3*

C.ing. *Solo* *f*

Cl. *ff*

Cl.b. *f*

Fag. *f*

Vc. *ff*

Ch. *3* *ff*

例 8-13

柴科夫斯基：《曼弗雷德交响曲》（Ⅱ）

Vivace spirito

Cl.

Fl. I

Tp.

sempre p

Archi

Fl.

Ob.

Cl. I.

Cl.

Fl. I

Tp.

Archi

例 8-14

普罗科菲耶夫：管弦乐《彼得与狼》

27 Moderato (♩ = 104)

Fl. I II

Cor. I II III

Tr-ne

Piatti

G. C.

А волк ходил вокруг дерева и смотрел на них жадными глазами.

Tandis que le loup ciroulait autour de l'arbre et les regardait d'un oeil avide.

And the wolf walked around and around the tree looking at them with greedy eyes.

V. I pizz.

V. II pizz.

V. - le pizz.

V. - c. pizz. p

C-b. p

arco

mf arco

mf

accelerando a tempo

Fl. un poco rubato

Cl. p

Cor. I II III

Tr-ne

Piatti

G. C. mf PP

V. - c. f p

C-b. f p

例 8-15

柴科夫斯基：《第四交响曲》（I）

Ben sostenuto il tempo precedente

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (B $\flat$)), and Bassoon (Fag.). The second system includes Timpani (Timp.), Violin I (Vi. I), and Violin II (Vi. II). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo/mood is marked 'Ben sostenuto il tempo precedente'. The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often with slurs and accents. The strings play a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *(pp)* (pianissimo).

第二节 低声部的处理方法

1. 一般情况的乐队低声部 通常以大提琴与低音提琴作为基础，构成八度或同度的乐队低声部，而大管、大号、长号等其他乐器则往往根据需要加以适当的重复。当然，这样的处理是一种常规写法，完全可以违反这种方法，而作各种有效的、创造性的安排，完全根据作者对音响效果的要求。以大提琴与低音提琴作为乐队低音的基础，是因为弦乐器在演奏技术上有它的特长，发音力量上有它的韧性，具有很大的共鸣幅度，又有鲜明的节奏。因此，乐队低音的许多篇幅都交给大提琴与低音提琴演奏。

大提琴与低音提琴除了完整重复演奏八度或同度低音外，通常还作一些节奏上的处理以适应各种要求，略举几种常用的形式（根据这些原则可做出多种安排）：

The image displays five musical notation examples for string bass techniques, arranged in three rows. The first row shows two staves: Vc. (Violoncello) and Cb. (Contrabasso). The first example has 'arco' (arco) above the Vc. staff and 'pizz.' (pizzicato) below the Cb. staff. The second example has accents (>) above the Vc. staff. The second row shows three staves: Cor. Timp. (实音) (Cornet/Timpani (real sound)), Vc., and Cb. The first example has a slur over the Cor. Timp. staff. The second example has accents (>) below the Vc. staff. The third row shows two staves: Vc. (div.) (Violoncello (divisi)) and Cb. (div.) (Contrabasso (divisi)). The first example has 'arco' above the Vc. staff and 'pizz.' below the Cb. staff. The second example has 'arco' above the Cb. staff and 'pizz.' below the Cb. staff.

乐队低声部如果不需要深沉的效果，那么应该把低音提琴声部撤除或提高音区或改写织体，缩短低音提琴声部音符的时值是最常用的手法。低音提琴也可以用拨奏重复小节的重音拍，这样不仅可减轻音响的沉重感，还能加强重拍的弹性，使之获得鲜明的节奏。用低音加强乐队重音拍、逻辑重音以及支点音，这对乐队节奏来说是一种十分重要的手法。

在繁多的低音写法中，像下面这种安排不仅能减弱低音的重量，还使乐队节奏鲜明突出：

The image displays four musical staves, each consisting of a Violoncello (Vc.) and a Contrabass (Cb.) part. The first two staves show a rhythmic pattern where the Vc. part is marked 'arco' and the Cb. part is marked 'pizz.'. The next two staves show a different rhythmic pattern, also with 'arco' for Vc. and 'pizz.' for Cb. The notation includes various note values and rests, illustrating different ways to write the bass line.

下例低音提琴在每小节的强拍用 arco 短促音重复加强节奏，减轻低声部过于深沉的感觉。一般说，轻巧的音乐不应有过多的长时间低沉音的存在。（见例 8-16）

2. 只有低音提琴奏低声部 当弦乐演奏五声部织体时，低音提琴往往不再重复大提琴，演奏单独的第五声部，尤其在许多近代作品中，低音提琴经常作为独立的第五声部运用。当低音提琴处理为独立声部时要注意它的发音，因为低音提琴太低的音常常表现出发音的不稳定，使之声部站立不牢，尤其在很低音区采用拨弦奏法时更为明显，这时如果色调或浓度允许的话，可以用其他乐器作适当的重复（短时值、长时值或简化），加强其稳定性。是否需要重复，完全凭配器者对音响的感觉，没有绝对的规则。（见例 8-17）

低音提琴如果单独用分部演奏八度低音，这样，比不分部奏同度发音要稳定些，但如果单独用作同度或八度踏板低音，则不在此例。上述种种都有良好的效果。

3. 没有很低的乐队低音 轻快明亮，细腻柔和的音乐作曲家在配器时往往把低声部的音区提高或撤除，这时通常不用低音提琴，把低音交给大提琴或中提琴，甚至交给第二小提琴，当然也可用木管。这样就避免了振动与共鸣很大的音响，特别在柔美、纤细的音乐段落更需要这样处理。像下面这段音乐，如果加上低音，即使是短时值音或拨弦音都会损伤音乐的轻快、优美的性格。（见例 8-18）

4. 木管、圆号或其他铜管乐器奏低声部踏板音（没有弦乐） 我们经常会看到用一支单簧管或一支大管或一支圆号奏低声部踏板音，用很轻的力度演奏，为了加浓色调也可用八度重叠，若为了有些节奏的跳动，偶然也可加大提琴或低音提琴拨弦，奏一些节奏花样。低音踏板音若要获得一种无生气的、暗淡而粗糙的音色，可用大号或长号演奏，

例 8-16

普罗科菲耶夫：《古典交响曲》(IV)

Molto vivace (♩ = 152)

Timpani (Timp.)

Violin I (VI. I)

Violin II (VI. II)

Viola (Vle.)

Violoncello (Vc.)

Contrabass (Cb.)

Flute (Fl.)

Clarinet (Cl.)

Measure 47 is marked above the Violin I staff.

莫扎特:《C大调交响曲》(终曲)(KV.551)

例 8-18

门德尔松：管弦乐《仲夏夜之梦》序曲

363

却也有独到之处。强奏时用大号或长号演奏低声部，有很大的力量与鲜明的节奏点。

5. 弦乐加木管、弦乐加铜管或三组结合的低声部 混合音色的低声部有较大的共鸣，能获得丰厚的音响，在音乐要求有饱满的低音支持时，混合音色的低音是不可缺少的。用3组乐器结合的低声部主要运用在全奏。

低声部的音响浓度与乐器重复应取决于整个管弦乐织体写法。当织体配置不太复杂，音响不太大时，低声部的乐器选择可以比较多样化；而当织体配置较复杂、音响较大时，低声部相应地加强，取适当的重复，以适应相互间的平衡；当乐队全奏的时候应该有非常结实、浓厚的低音作为整个音响的基础。

6. 一些有用的手法（启发读者想象）

（1）当一个音乐片段在达到某一高点时（当然不一定是高潮），在这个“点”的地方加入乐队低音（在这之前不应有很低的音）。

（2）当几种乐器结合的低音进行时，一种音色乐器作为基础，其他音色乐器在节奏上加以变化，成为一种组合节奏的低声部，有特殊的效果：



（3）低声部与上声部远离，常见于弱奏段落，属于色彩性手法，由于一个较大空间没有填上音，会有某种空旷的、不丰满的感觉，可以表现某种幻想的效果。

（4）定音鼓不演奏真正的低声部，而作为一种无音高的打击乐器使用，主要用在节奏性场合，或用在个别和弦的节奏“点子”处。在某种程度上会扰乱和弦的功能，但一般都用短时值音加强节奏与重音，因此和声功能稍有扰乱也不易觉察。

（5）一种非常普遍的用法，即长时间的静态低音踏板音，但这种踏板音是不可能产生任何节奏的感觉，若要求有节奏感，可以在小节的强拍或重音处用另一音色乐器点一下，通常用 *pizz.*，这是很有效果的一种手法。（见例 8-19）

（6）低声部踏板音可以写成各种织体形式与节奏形式，略举几例如下：

例 8-19

格利埃尔：舞剧《红罂粟花》组曲“罗曼斯”

Andante

Ob. I.

Cl. (A) II. *p esp.*

Fag. *pp*

Vi. Solo

Vi. I

Vi. II

Vle.

V-c. *pizz.*

C-b.

mf

p

Vc.
(div.)

pizz.

arco

This musical staff for Violoncello (divisi) shows a sequence of eighth notes. The first half of the staff is marked *pizz.* (pizzicato) and the second half is marked *arco* (arco) with a slur over the notes.

Vc.

2 Fag.

This system shows two staves. The Violoncello staff has a long note with a slur. The 2nd Bassoon staff has a long note with a slur.

Vc. I

Vc. II

Timp.

Cb.
(div.)

arco

pizz.

Timp.

This system shows four staves. Violoncello I and II have triplet markings. Timpani has an *arco* section. Contrabass has a *pizz.* section.

Timp.

Vc.
(div.)

Cb.
(实音)

pizz.

This system shows three staves. Timpani has a sequence of eighth notes. Violoncello (divisi) has a long note with a slur. Contrabass has a *pizz.* section.

下 篇

乐器组合的 基本方法与形式

序

要把众多的管弦乐器组合在一起演奏，使之产生良好的效果，那么就必须要方法，同时也一定有它自己的规律与形式。

从一些乐器到另一些乐器的音色变化与音响发展，经常运用乐器的重复与重叠。从一些乐器到另一些乐器的过渡与转换，需要运用各种类型的转接手法。在音响增长与衰落时需要引进乐器或撤除乐器，而乐曲在达到高潮时又要加进乐队大部或全部乐器，这就涉及如何正确地使用乐器。

众多乐器的结合，不同织体声部的交织，定会产生相互间的音响关系，即音响平衡。乐曲在进行过程中，乐器进进出出，如果没有清晰的节奏，可能会使人感到结构松散、音响平庸、音乐缺乏弹性等等。

这一系列问题都会联系到乐队写法的特征，配器的技术，下面各章将论述这些方面的问题。

第九章 乐器的重复与重叠

乐队写法的特征之一，就是乐器的重复与重叠。所谓重复是指乐器在同音位的同度结合，即我们常说的同度重复，而重叠则是指乐器在高八度或低八度以及更宽的音组内同样覆盖一层，我们常称之为八度重叠。

配器的布局关系到配器的纵向呈现与横向发展。重复与重叠则是配器布局所不可缺少的手法之一，它不仅和作者的音乐构思有关，而且还和乐队表现的可能性相联系。

我们在主要旋律一章里已谈到，乐器组合是创新各种乐队色彩的重要方法，也是获得程度不同的乐队音响的有效手段。运用重复与重叠当然始终与音乐织体的各种因素相联系。在为主要旋律、副旋律，伴奏音型、和声背景或乐队低音配器的时候，都会遇到需要运用重复或重叠的情况。但如何选择重复或重叠形式，则要根据配器的布局与作者的想象。

我们可以这样设想：假如为了音色目的而采用不同形式的重复，那么就从色彩上考虑，以求得新的复合音色，使之获得色彩的发展。可以运用这样的形式：

- (1) 单一音色——用同类乐器重复。
- (2) 复合音色——用同组的或不同组的非同类乐器重复。

假如为了音响目的而采用不同形式的重复或重叠，那么就从音响的密度与力度上考虑，以求得饱满丰富的发音，使之获得音响的发展。可采用如下形式：

(1) 单层——各种形式的同度重复。可获得浓密而沉重的音响，并可使发音变得明确、稳定。

- 1) 通常因为当织体形式表现得较为复杂时，旋律线或某个重要声部有可能被其他声部掩盖时，常用此种重复形式。
- 2) 当某些软弱无力的声部需要得到支持时，也用此种重复。
- 3) 有些乐器在某个音区发音含糊不清时，为使音响清晰，也可用此种重复形式。
- 4) 有些发音尖锐的乐器或音区，为软化它的发音，采用不同音色乐器的重复是常用的方法。

(2) 双层——各种形式的八度重叠。八度重叠不仅赋予音乐以某种色彩，还可以使

乐队音响丰满、鲜明，使其有厚度又有宽度。可以用在强奏处，也可以用在弱奏处。这种重叠形式在管弦乐队里用得最为广泛。

(3) 多层——多种多样的多层八度重叠（即两个八度或3个八度重叠）。这种重叠形式多数用在音响强烈处或乐队全奏处。但是，有一种跳过八度或跳过双八度的“空”双八度重叠或“空”三八度重叠，是一种色彩鲜明而特殊的重叠形式。这种重叠形式缺乏音响的饱满性与厚实性，可用弱奏也可用强奏，而音响效果与色彩效果则不一样，强奏给人以压抑之感。

以色彩目的或音响目的而采用重复或重叠时，根据需要可以运用完整重复与非完整重复。

第一节 完整重复

完整重复是把织体各因素彼此同样覆盖一层，以求得各因素音响的均等平衡，并获得复合音色与厚实音响。同时应指出：配器者需意识到哪一层是基本声部，哪一层是覆盖声部。这样，有利于对音响性质的基本了解。

1. 单层 单层同度重复，它的发音性质是：

- (1) 音响比较浓密，柔软。
- (2) 音色个性不那么突出。
- (3) 声部线条变得较清晰。

略举几例说明：

下例《卡门》中一段，中提琴与大提琴和声性四重写法中，由单簧管与大管完整同度重复一层，使发音比单用弦乐厚实得多。（见例9-1）

在《音乐会圆舞曲》中，两支单簧管与中提琴的重复演奏旋律，使音响富有诗意和真挚感。由于音乐性格是轻巧的，所以伴奏用 *pizz.*，但拨弦奏法缺乏厚度，因而用圆号断奏重复是必要的。竖琴是加强其色彩与弹性。除了旋律与伴奏完整同度覆盖一层外，低音没有用重复，大提琴与低音提琴的八度可认为已经重复，拨奏的音响已足够，并因为处于乐曲的开端，不需要重的低音。（见例9-2）

下例《舍赫拉查达》中为了求得音响平衡，由小提琴的碎弓加上单簧管与大管同度演奏和声声部，这是因为旋律在强烈的3支长号，继以2支小号奏出。音响相当丰厚有力。（见例9-3）

2. 双层 双层同度重复为了获得更宽广而丰厚的音响。

例 9-1

比才：歌剧《卡门》第三幕

$\text{♩} = 92$

Cl. (B $\flat$) I, II

Fag. I, II

Vle. (Div.) I, II

V-c. (Div.) I, II

例 9-2

格拉祖诺夫：管弦乐《音乐会圆舞曲》

Tempo di Valse

Cl. (A) I

Cor. (F)

Arpa

V-ni I, II

Vle

V-c.

C-b.

Tempo di Valse

p dolce

Pizz.

p

p dolce

Pizz.

p

例 9-3

里姆斯基-科萨科夫：管弦乐《舍赫拉查达》(Ⅱ)

Allegro molto

Cl. (A) *mf*

Fag. *mf*

Trbe. (B^b)

Trbn. *f*

VI. *f*

a3

a2

下面是双层完整同度重复的例子, 音响丰厚有力、上层三度旋律重复的乐器多于下层, 上层占优势:

$$\begin{array}{l} \text{Vl.I + Fl. Ob. + Cl.} \\ \text{Vl.II + Cor. (C.i)} \end{array} \Bigg] 8 \quad (\text{三度旋律})$$

$$\begin{array}{l} \text{Vle. + Cor.} \\ \text{Vc. + Fag.} \end{array} \Bigg] 8 \quad (\text{五度和声伴奏, 三度音在旋律中出现})$$

和声在3个音组内布置得很集中, 使这段音乐的和声效果非常稠密、浓厚。(见例9-4)

再举一类似的例子《西班牙随想曲》。旋律也是和声性的, 同样完整的同度覆盖一层, 下层占优势, 音响厚于上层。

$$\begin{array}{l} 2 \text{ Fl. + 2 Ob. (+ Cl.I)} \\ \text{Vc. + 2 Cor. (+ Vle + Fag.I)} \end{array} \Bigg] 8 \quad (\text{和声性旋律})$$

由第一、第二小提琴的拨奏加上第二单簧管奏出的伴奏音型也很突出, 线条相当清晰。第二大管与低音提琴构成的八度低音, 由于它是持续长音, 因而没有必要加以重复, 不然会使音乐沉重。(见例9-5)

在《基基莫拉》一例中的双层同度重复有音响的起伏, 它是通过加进乐器与收住乐器的办法来达到。单簧管与大管双层在突强处加进重复, 很快就休止, 一支圆号也在同一强音位置进入演奏低音, 延续到次小节。这样, 用配器的方法做到音响一起一落效果。请看下例。(见例9-6)

3. 多层 多层同度重复大都用在音响强大的乐队全奏(Tutti)处。这时一般都要求发音高亢而有力, 给人一种巨大的压力之感。

下例是鲍罗廷《第二交响曲》慢乐章再现前的一段强烈的全奏。运用了乐队全部乐器, 主题在所有的铜管乐器(三层), 均匀的和弦节奏伴奏在其他组的全部乐器(四层)。开头音响非常猛烈, 然后渐渐地弱下来, 乐器的排列位置是:

$$\begin{array}{l} \text{Vc.I + (Fl.I) + Arpa (三度)} \\ 2 \text{ Fl. Cl. + Vl.II (I) + Arpa (三度)} \\ \text{Ob. (c.i.) + 2 Cl. + Vl.II (I) + Arpa (三度)} \\ 2 \text{ Fag. + Vc. (三度)} \end{array} \Bigg] \begin{array}{l} 8 \\ 8 \\ 8 \\ 8 \end{array} \quad (\text{节奏伴奏})$$

$$\begin{array}{l} 2 \text{ Trbe. + 2 Cor.} \\ 2 \text{ Trbn. + 2 Cor.} \\ \text{Trbn.III + Tuba} \end{array} \Bigg] \begin{array}{l} 8 \\ 8 \\ 8 \end{array} \quad (\text{旋律})$$

见例9-7。

例 9-4

利亚多夫：管弦乐《八首俄罗斯民歌》（轮舞）

♩ = 288

Fl. *f* *sf* *sf* *tr*

Ob. *f* *sf*

Cl. (B) *f* *tr* *sf*

Fag. *f* *sf*

4 Cor. (F) *f* *a2* *sf*

Trbe. (B) *f*

Timp. *f* *tr*

T-no

Vl. I *div.* *f* *tr* *sf*

Vl. II *f* *sf*

Vle. *f* *sf*

Vc. Ch. *f* *sf*

例 9-5

里姆斯基-科萨科夫：管弦乐《西班牙随想曲》(Ⅱ)

Tempo I

The musical score is arranged in three systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), and Cor Anglais (Cr.). The second system includes staves for Trumpet (Trb.) and Trombone (Trbn.). The third system includes staves for Violin (Vn.) and Viola (Vla.).

Woodwind Parts:

- Fl.:** Features a melodic line with slurs and dynamic markings *p* and *pp*.
- Ob.:** Mirrors the flute's melodic line with similar dynamics.
- Cl.:** Provides a rhythmic accompaniment with sixteenth-note patterns, marked *f* and *p*.
- Fg.:** Plays a lower melodic line with slurs, marked *p*.
- Cr.:** Plays a melodic line with slurs, marked *p*.

Brass Parts:

- Trb.:** Features a melodic line with slurs, marked *mf*.
- Trbn.:** Provides a rhythmic accompaniment with slurs, marked *mf*.

String Parts:

- Vn.:** Features a melodic line with slurs, marked *piss.* and *p*.
- Vla.:** Features a melodic line with slurs, marked *piss.* and *p*.
- Violoncello (Vcl.):** Features a melodic line with slurs, marked *div.* and *p*.
- Bass:** Provides a rhythmic accompaniment with slurs, marked *p*.

First system of a musical score. The staves are labeled from top to bottom: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Fg. (Fagotto/Bassoon), Cr. (Corni I, II in F), and Archi (Archi/Strings). The woodwinds play a complex, overlapping melodic line with many accidentals. The strings play a steady, rhythmic accompaniment.

Second system of the musical score. The staves are labeled: Fl., Ob., Cl., Fg., Cr. (Corni in F), and Archi. The woodwinds continue their overlapping melodic lines. The strings are marked with *arco* (arco) and *forcelabile assai* (forcelabile assai). The text *non divisi* (non divisi) is written across the string staves. The system concludes with a large **F** (Fine) marking.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cr.

Archi

Solo

Fl. I

Fag. I

Archi

pizz.

pizz.

p

例 9-6

利亚多夫：《基基莫拉》

$\text{♩} = 54$

The musical score is arranged in a system of staves. The instruments and their parts are as follows:

- Picc.** (Piccolo): Treble clef, key of D major. Dynamics: *mf* (first measure), *p* (second measure).
- Ob.** (Oboe): Treble clef, key of D major. Dynamics: *mf* (first measure).
- Cl. (A)** (Clarinet in A): Treble clef, key of D major. Dynamics: *sf* (first measure), *p* (second measure).
- Cl.-b. (A)** (Clarinet in A, B-flat): Treble clef, key of D major. Dynamics: *p* (first measure), *sf* (second measure).
- Fag.** (Bassoon): Bass clef, key of D major. Dynamics: *sf* (first measure), *p* (second measure).
- 3 Cor. (F)** (Three Cornets in F): Treble clef, key of D major. Dynamics: *p* (first measure), *sf* (second measure).
- T-be(C)** (Trumpet in C): Treble clef, key of D major. Dynamics: *p* (first measure), *sf* (second measure). Marking: *con sord.* (first measure).
- V-ni I & II** (Violins I and II): Treble clef, key of D major. Dynamics: *p* (first measure), *sf* (second measure).
- Vle.** (Viola): Treble clef, key of D major. Dynamics: *p* (first measure), *sf* (second measure). Marking: *div.* (first measure).
- V-c.** (Violoncello): Bass clef, key of D major. Dynamics: *p* (first measure), *sf* (second measure). Marking: *pizz.* (first measure).
- C-b.** (Contrabass): Bass clef, key of D major. Dynamics: *p* (first measure), *sf* (second measure). Marking: *pizz.* (first measure).

The score is divided into two measures by a double bar line. The first measure contains the main melodic and harmonic material, while the second measure provides a continuation or resolution. Dynamic markings (*mf*, *p*, *sf*) and articulation (*pizz.*, *con sord.*) are used throughout to shape the musical phrases.

例 9-7

鲍罗廷：《第二交响曲》（Ⅲ）

$\text{♩} = 80$ H

Fl.

Ob.

Cor. i.

Cl.

Fag.

Cor.

Trbe.

Trbn.
e
Tuba

Timp.

Arpa

Archi

div.

non div.

H

This musical score is a multi-stemmed composition, likely for a large ensemble or orchestra. It is organized into three main systems, each containing five staves. The notation is dense, with many notes and rests, creating a complex, overlapping texture. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes several dynamic markings: 'dim.' (diminuendo) appears in the first system on the top four staves and in the second system on all five staves; 'mf' (mezzo-forte) appears at the end of the third system on the bottom staff. The notation includes various note values, rests, and articulation marks, suggesting a highly detailed and expressive piece.

第二节 非完整重复

非完整重复是指对结构中某个因素的个别重复,或对其中大都重复,而非所有织体平均地重复。例如只重复旋律、只重复和声、只重复伴奏织体中的某个线条,或只重复其中的两项如旋律与音型等。这种重复方法用得非常广泛而多样,特别在为求得音响平衡、节奏弹性、某种色彩。请看下面诸例:

例 9-8 这段音乐,和声丰满、线条清晰。弦乐组织体各因素由木管组同样覆盖一层,但用两支圆号同度吹奏的对位声部及两支小号八度吹奏的短小动机,由于它的音色与音响关系,未用任何乐器重复,只是把力度标记提高一级或两级。这样的处理使对位声部的线条鲜明而富有特色,形成了复合音色与单一音色的对比。低音提琴在第二大管低八度相互构成八度低音,没有乐器同音位重复。低音的这种安排在总谱里也是常见的。请注意和声声部,木管采用长时值音,弦乐采用八分音符同音反复(即静态与动态),这种处理也是典型的。(见例 9-8)

在例 9-9 中,只重复和声与低音。分部的大提琴和声伴奏,因为音响较弱、较细(仅有 3 支大提琴演奏),所以用 3 支木管同度重复一层。纤细的大提琴独奏加上浓郁的木管,它的和声效果有一种特别的色彩。弦乐演奏的低音加入定音鼓轻的滚击(隆隆声)也是典型的用法。旋律采用单一音色,即第一、第二小提琴八度演奏,但八度中间没有和声。(见例 9-9)

《挪威舞曲》一例中,八度旋律同样没有用复合音色,配器方式与上例相似,不同之处仅在于,这里和声伴奏用长笛在高八度加了一层(较单薄),但省略了和弦的第三声部,因为这一音位上有第二小提琴演奏的旋律。这样,八度旋律中间被填入了和声,音响比上例厚实。(见例 9-10)

例 9-8

肖斯塔科维奇：《第一交响曲》（Ⅲ）

$\text{♩} = 76$

17

Fl. picc.

Fl.

Ob.

Cl. (B)

Fag.

Cor. (F)

Tr-ba (B)

Tr-ba (F)

Tr-ni e Tuba

Timp.

Tam-ro

T-tam

V-no solo

V-ni I

V-ni II

V-la

V-cell

C-bass

p *espr.*

p *espr.*

mp *espr.*

sola *pp* 3

espr.

espr.

p

18

19 Più mosso

Fl. picc.

Fl.

Ob.

Cl. (B)

Fag.

Cor. (F)

Tr-be (B)

Tr-ba (F)

Tr-ni e Tuba

Timp.

Tam-ro

P-tti

Più mosso

Arch.

例 9-9

利亚多夫：管弦乐《基基莫拉》

$\text{♩} = 54$

Cl. II
(A)

Fag.

Timp.

VI. I
II

3 V-c.

Vc.
(div.)

Cb.

The musical score is written for a full orchestra. The woodwinds (Cl. II (A) and Fag.) and strings (VI. I, VI. II, 3 V-c., Vc. (div.), and Cb.) play a melody in the right hand, starting with a *pp* (pianissimo) dynamic and a crescendo leading to a *pp* dynamic. The percussion (Timp.) plays a rhythmic pattern in the left hand, starting with a *pp* dynamic and a crescendo leading to a *pp* dynamic. The score is in 3/4 time with a tempo of 54 beats per minute. The key signature has one sharp (F#).

例 9-10

格里格：管弦乐《挪威舞曲》(Op.35 No.1)

Allegro marcato (♩ = 132)

Allegro marcato (♩ = 132)

Fl.
Cl. (A)
Fag.

VI. I
VI. II
Vie. (DVI.)
V-c. C-b.

mf Cantabile
mf Cantabile
a 3
mf
mf

低音提琴发音低八度

下面《第一交响曲》一例，是音色分组的配器，旋律在管乐组 (Cor. + Cl.)，伴奏在弦乐组。重复形式有些特殊，两支长笛采用先是三度接着是六度、然后是八度重复弦乐碎弓伴奏中的某些声部，加强其伴奏的线条感，使之线条清晰。这样，被重复的声部就赋予了对位的性质。但是由于弦乐的音响较厚，长笛的音色被淹没，只是因为演奏形式不一样，弦乐是碎弓，长笛是音型，仍可感觉到长笛的存在。从此例中可以得出一种配器手法，即配器者可以任意重复他认为需要赋予某种线条意义的声部。(见例 9-11)

第三节 花样重复

花样重复是指相同的音乐材料，以不同的面貌出现，即运用不同的结构形式重复。它们可能是线条加花重复，也可能是节奏变形重复，有时也采用简化重复，最突出的特点是节奏互不一样。通常，如果基本声部线条较复杂，那么重复声部的节奏可以简化。如果基本声部的线条较简单 (例如长时值的)，那么重复声部的节奏可以繁复多样些，使线条进行变得生动、活泼。这一方法可以在旋律声部运用，也可以在低音声部运用，如果在伴奏声部运用，则更具有积极的意义。在旋律声部里运用花样重复，通常都作为

过渡性的段落。花样重复给人以两种不同的音乐材料——即两个不同的线条的印象。

花样重复可以分音型花样与节奏花样两种。

(1) 音型花样(也称旋律花样)重复,是指在基本线条的支点音上加花重复,给人一种背景的感觉。这种背景式重复在配器写法中具有积极的意义,其形式可以非常多样。运用在伴奏声部可形成动态背景,使音响生动活跃。

下例基本声部由双簧管与单簧管同度演奏,音型花样声部在第一、第二小提琴与中提琴,采用分组配器方式,好似给旋律穿上一件盛装,引人注目。(见例9-12)

(2) 节奏花样重复,是指在基本线条的骨架上,重复声部给以节奏的变化,通常总是把节奏变得更加活跃。如在格林卡在《马德里之夜》中,双簧管与大提琴用八度重叠演奏旋律(基本声部),第一小提琴以活泼的节奏,并采用轻巧的 *spiccato* 奏法重复双簧管声部,中提琴与第二小提琴运用拨奏,交替出现重复大提琴声部或双簧管声部,这样,木管演奏的基本声部被采用两种发音截然不同的奏法(*spiccato* 与 *pizzicato*)所重复(弦乐),因而音乐变得非常有生气,节奏也显得轻巧而有弹性。(见例9-13)

节奏花样重复还经常出现在伴奏织体中。《舍赫拉查达》一例中,单簧管、大管、圆号是持续的基本和声声部(*Pedal*),第二小提琴与中提琴各自采用拨奏与跳弓构成的组合节奏,去重复持续和弦,使伴奏织体柔软而精致。这样的重复法在乐队里是非常典型的,可以在各种场合运用。(见例9-14)

从上面列举的3例中看到,从容不迫的基本声部都出现在管乐器,而变化多端的花样重复声部则安置在弦乐器,这就是花样重复的规律——分组配器的原则。

最后补充一例点描式的花样重复,这一手法可以用在点旋律骨干音,也可以用在点伴奏中的有特性的音。请看瞿维所作《白毛女》一例:4个降号的第一小提琴分三部,以八度中间夹音的形式弱奏主题,音色较黯淡;长笛八度向上跳进的点描式重复,使这一旋律在骨干音上的色彩一闪一闪,每个发音后跟着出现一个亮点。(见例9-15)

例 9-12

格拉祖诺夫：《第六交响曲》（Ⅱ）

Allegro moderato

The musical score is divided into three systems. The first system includes parts for Oboe (Ob.), Clarinet in A (Cl. (A)), Violin I and II (Vl. I, II), and Viola (Vle.). The second system adds the Cor Anglais (Cor. (F)). The third system shows the continuation of the woodwind and string parts, with dynamic markings like *dim.* (diminuendo) appearing. The score is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked *Allegro moderato*. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings like *f* (forte) and *dim.* (diminuendo).

Più lento ($\text{♩} = 126$)

Ob. *mf*

Platti *p*

VI. I *spiccato assai* *p*

VI. II *Pizz.* *p*

Vle *Pizz.*

V.C. *mf dolce*

例 9-14

里姆斯基-科萨科夫：管弦乐《舍赫拉查达》(II)

B A tempo giusto
Poco più mosso

Ob.

Cl.
(A)

Fag.

Cor.
(F)

Arpa

Tutti

VI. I

VI. II

Vle.

Vc.

Cb.

senza sord

Cl.

Fag.

Cor.

Archi

div. I arco

II sempre pizz.

例 9-15

瞿维：管弦乐幻想序曲《白毛女》

The musical score is written for a symphony orchestra. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Marked *triquillo* and *I solo*. It plays a melodic line with various dynamics including *pp*, *dolce*, *sol*, and *pp dolce*.
- Ob. (Oboe):** Remains silent throughout the excerpt.
- Cl. (Clarinet):** Remains silent throughout the excerpt.
- Arpa (Harp):** Plays a continuous arpeggiated accompaniment, marked *p*.
- VI. I (Violin I):** Marked *triquillo*. It plays a melodic line with dynamics *div.*, *pp*, and *expres.*.
- VI. II (Violin II):** Marked *triquillo*. It plays a melodic line with dynamics *pp* and *expres.*.
- Vle. (Viola):** Marked *triquillo*. It plays a melodic line with dynamics *pp* and *expres.*.
- Vc. (Violoncello):** Marked *triquillo*. It plays a melodic line with dynamics *pp* and *expres.*.
- Cb. (Contrabass):** Marked *triquillo*. It plays a melodic line with dynamics *pp* and *expres.*.

The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings (*pp*, *p*, *dolce*, *expres.*) to guide the performance.

第十章 配器手法之一

——节奏强调与结构强调

管弦乐演奏经常需要有清晰、明确的节奏点子，才能把众多的声部在节奏上有机地联结在一起。配器写法上如果长时间不能造成清晰明确的节奏感觉，那么，乐队在演奏时就好比失去了支撑与“棱角”，使音乐拖沓，音响软弱。因此，加强乐队的节奏特性是配器的主要任务之一。

采用强调手法是创造鲜明的乐队节奏的有效方法。为使各种声部组合在一起时具有鲜明性与节奏性，经常运用各组乐器相互支持与彼此强调。通常，木管组乐器虽然发音具有持久性与渐强能力，但演奏时给人的感觉总有点拖泥带水，缺乏内在的节奏弹性，特别是木管乐器的起奏没有重音感，尤其当木管组单独演奏时更为明显，这时如果有另一组乐器（弓弦乐器或铜管乐器，甚至打击乐器）在某些重要的节拍处或支点音上给以必要的节奏强调，情况即刻得到改善，节奏点就会被烘托出来。弓弦乐器相反，发音不仅具有持久性，起奏也能做到强有力。但凡任何场合，某一组或某一织体，甚至某个音需要有清晰的节奏点子时都可采用强调手法。

在管弦乐队里强调手法的运用相当广泛，又非常多样。每一部管弦乐作品都可找到不计其数的各类强调手法的运用，但它主要是给织体加上鲜明的节奏以及音响上扬或下落时的辅助手段，使乐队演奏时“有棱角”。当然也可以运用强调手法创造出某些奇异的配器色彩，这时常与音色的调配联系在一起。

归纳起来，可以分细腻柔软的强调，刚劲有力的强调，短促弹跳的强调，持久丰满的强调。何处运用强调，又如何采用某种性质的强调，则应根据作者对节奏的要求与音响的特性。

第一节 强调节奏点

管弦乐队演奏时必须保持有一定的稳定节奏。

为使乐队节奏稳定,中声部的强拍重音及低声部的强拍起音往往是极为重要的,因而在总谱里也就经常可以看到各组乐器相互之间运用强调手法来突出中声部或低声部的节奏点。

怎样运用强调手法呢?一般说来,新的乐器的进入总是起到强调作用。因此强调手法的运用也就是进入新的乐器(但不一定是新的声部),归纳起来强调手法大致有这样一些用法:

(1) 起音的强调 当某一声部或某件乐器的进入,它的起音不够清楚时,可用另一种出音有弹性的乐器(例如弦乐的 arco、pizz.,竖琴、铜管乐器的 *sf* 奏法以及打击乐器等)加强一下音头,使该声部或该乐器的起音有一定的弹性。这是极常用且有效的一种手法,我们在下面的例子中可以看到,用圆号阻塞音的重吹来强调每个动机的音头。注意两支单簧管动机音型分奏(转接)也能加强它的出音点。这里应该指出,弦乐器本身也能做到非常清晰的起音,然而添加圆号强调之后,使每个动机更有弹性,并有某种特定的色彩。(见例 10-1)

《童话》一例,用 *sf* 起吹的踏板音作为乐句的音头,圆号的重吹与弦乐的拨奏更突出了乐句的节奏点,不仅使乐句音头清晰,还赋予一定的色彩对比。(见例 10-2)

(2) 重音拍的强调 乐节或乐句的开头(甚至乐段的开头),如果有中声部的节拍重音的强调,那么该乐节或乐句将获得清晰的稳定节奏。

例 10-3 中, a 与 b 是同一音乐的两种不同的节奏强调,两例都是加强其乐节重音拍的音头,采用抑扬格节奏更能突出强拍。这里重音交给长号、大号、钹以及小鼓演奏,这些都是出音有点子的乐器。这样,重音拍的节奏被烘托出来了。(见例 10-3a、例 10-3b)

在《古典交响曲》一例中为加强每个乐段的头(8小节一次),采用短促强音全奏和弦的方法,使每个乐段一出现都有一个节奏清晰而有弹性的音头。这样,乐段的结构被强调了出来。另外,乐曲开始两小节引子也给予同样的重音点。(见例 10-4)

(3) 逻辑重音的强调 所谓逻辑重音,就是有规律的重音拍(如每小节的第一拍)。某些非常快速的进行,而它的节奏变化又不大的段落,往往表现出节拍感不强的印象,这时为使突出重音拍,通常也采用强调的手法,即每小节强拍(也许还有次强拍)

例 10-1

米亚斯科夫斯基：《第 27 交响曲》(Ⅲ)

(Presto ma non troppo)

The musical score is divided into three systems, each containing staves for different instruments:

- System 1:**
 - Cl. (Bb):** I and II parts, starting with *pp* (pianissimo).
 - Cor. (F):** III and IV parts, starting with *pp*.
 - Vle.:** Violin part, starting with *pp*.
 - Vc.:** Viola part, starting with *pp*.
- System 2:**
 - Cl. (Bb):** I and II parts, with *p cresc.* (piano crescendo) and *f* (forte) markings.
 - Cor. (F):** I, II, III, and IV parts, with *f* and *dim.* (diminuendo) markings.
 - VI. II:** Violin II part, with *p cresc.* and *f* markings.
 - Vle.:** Violin part, with *p cresc.* and *f dim.* markings.
 - Vc.:** Viola part, with *cresc.* and *f dim.* markings.
- System 3:**
 - Cl. (Bb):** I and II parts, with *p* and *pp* markings.
 - Cor. (F):** I, II, III, and IV parts, with *pp* markings.
 - VI. II:** Violin II part, with *mf* (mezzo-forte) and *pp* markings.
 - Vle.:** Violin part, with *mf* and *pp* markings.
 - Vc.:** Viola part, with *pp* markings.

例 10-2

里姆斯基-科萨科夫：管弦乐《童话》

This musical score is for Example 10-2, a passage from Rimsky-Korsakov's 'Fairy Tale' (童话故事). The score is arranged for a full orchestra and includes the following parts:

- Picc.** (Piccolo): Flute in C, playing a melodic line with grace notes.
- Fl.** (Flute): Flute in C, playing a melodic line with grace notes.
- Ob.** (Oboe): Oboe, playing a melodic line with grace notes.
- Cl. (B $\flat$)** (Clarinet in B-flat): Clarinet in B-flat, playing a melodic line with grace notes.
- Fag.** (Bassoon): Bassoon, playing a melodic line with grace notes.
- I** (First Cor Anglais): First Cor Anglais, playing a melodic line with grace notes.
- Cor. II (F)** (Second Cor Anglais in F): Second Cor Anglais in F, playing a melodic line with grace notes.
- III** (Third Cor Anglais): Third Cor Anglais, playing a melodic line with grace notes.
- IV** (Fourth Cor Anglais): Fourth Cor Anglais, playing a melodic line with grace notes.
- Vle.** (Violins): Violins, playing a melodic line with grace notes.
- Vc.** (Violas): Violas, playing a melodic line with grace notes.

The score is written in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *p* (piano). The score is divided into two systems, with the first system covering measures 1 through 8 and the second system covering measures 9 through 16. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, grace notes, and dynamic markings.

例 10-3a

里姆斯基-科萨科夫：管弦乐《西班牙随想曲》(IV)

Allegretto (♩ = 69)

Trbn. *f*

Tb. *f*

P.

VI. I *arco*
ff feroce

VI. II *arco*
ff feroce



例 10-3b

里姆斯基-科萨科夫：管弦乐《西班牙随想曲》(IV)

Allegretto (♩. = 69)

Trbn.
e
Tb.

Tro
P.

Archi

Cl. Clar. in A

Cr. Corni in F

Tbn.
e
Tb.

Timp.

Tp.

Tro
P.

A. Arpa

V. I

V. II

Vle. div.
Vle. div.

Vc.

Cb.

ff feroce

mf

pizz.

mf

N. = 69

例 10-4

Allegro (♩ = 100)

普罗科菲耶夫:《古典交响曲》(I)

The musical score is arranged in two systems. The top system includes the woodwind and brass sections, while the bottom system includes the string section and timpani. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 100 beats per minute. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and strings (Violin I, Violin II, Viola, Cello, Bass) play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often with accents. The brass (Trumpet, Horn) and timpani provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. Dynamic markings such as *ff* (fortissimo), *p* (piano), and *con brio* (with spirit) are used throughout. The string section also includes markings like *leggiere* (light) and *mp* (mezzo-piano).

Fl.

Ob.

Cl.

Bn.

Tr.

Hn.

Timp.

Vln I

Vln II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

p

mp

f

ff

più allegro

都用另一组乐器点一下，把拍子点出来，例如用拨弦给强拍点一下，或用其他方法。

请看鲍罗廷《第一交响曲》第二乐章的开头，弦乐虽然能给人以清晰的节拍感，但处于音响极轻的情况下，节拍也不易被感觉出来，所以从第二乐句起加进了大提琴拨奏重复强拍的低音，点出它的拍子。然而，极快速的进行转到木管乐器之后，节拍感更不易出来，这时运用强调手法是必然的，特别在后乐句渐强时更应给以节拍强调，由此，木管乐器演奏的这段音乐就用弦乐拨奏和弦在每小节强拍点出它的逻辑重音。（见例 10-5）

接下去的《伊比利亚》也是相类似情况。用弦乐拨奏和弦来强调每小节的重拍，并有 4 支断奏圆号重复，因为木管乐器演奏的旋律较强。

这一例逻辑重音的强调还由于旋律进行的节拍不是很正规，它的落音常在弱拍，而造成切分节奏感与复合拍子感。这样的音乐，由乐队演奏更需要加重它的强拍，造成明确的稳定节奏。因此可以这样认为：类似切分节奏的旋律通常总是应该强调逻辑重音。（见例 10-6）

（4）特殊重音的强调 特殊重音并非都在有规律的重音拍出现，它随作曲家乐思发展的某种特殊要求，有时也可能是心理上的因素，而出其不意地出现重音，使音乐向前推进。我们从下面例 10-7 中看到，在单簧管诙谐性的动机之后，突然在弱拍出现一个全奏重音，造成节奏的不稳定感，使音乐具有一种推力。（见例 10-7）

另一例《舍赫拉查达》，由于旋律的节奏重音转向弱拍，给人变拍子感觉，在第 3 与第 5 小节正拍处，弦乐用强奏和弦（pizz.）强调了正拍重音，把节拍拉回到原来的拍子，使这两处的延长音有了节奏弹性，如果没有弦乐的重音强调，节奏将变得无生气。（见例 10-8）

（5）色彩重音的强调 这一手法较多用在为旋律添加某种色彩重音的场合。通常，这种重音强调不仅给旋律某种瞬间色彩变化，而且赋予旋律以弹性，这一手法也可以用于有特性的伴奏声部。一般，强调声部的乐器用木管，旋律用弦乐。总之，必须给予截然不同的两种音色。例如在例 10-9 中，和声性旋律在第一、第二小提琴，而着色的乐器则采用木管乐器在同一音区完整重复给以色彩重音强调，并运用跳动的节奏。这是一段非常出色的例子。（见例 10-9）

（6）顶音的强调 每当旋律音响或线条音响渐强扬起到某个较高音位折回时，在这个折回的顶音处，常常需要用另一组乐器加以重音的强调，如果没有这种强调，节奏会显得软弱无力。下面我们举 3 段不同情况的例子：

例 10-10 是弦乐五声部的大齐奏，跳进到 Fa 音时，在这个 Fa 顶音处进入 4 支圆号，用 *ff* 力度给以强调。这里由于圆号音色同弦乐比较接近，因而圆号的音色不易突出，使它们融合得较好，如果没有圆号参加进来，渐强的顶音处就缺乏弹性。至于强调声

例 10-5

鲍罗廷：《第一交响曲》（Ⅱ）

Prestissimo M. M. (♩ = 144) *div. leggiero*

Violini I

div. leggiero
pp

Violini II

I. Tacet
II.
pp leggiero

Viola

Violoncelli

Contra-Bassi

Fl. *p* *p legg.* *p*

Ob. *pp legg.* *pp*

Cl. *(B♭)* *p* *pp legg.* *pp*

Fag. *p legg.* *pp*

Timp. *pp*

pizz. *pp* *pizz.* *pp* *pizz.* *pp*

Vi. *pizz.* *pp*

Br. *pp* *pizz.* *pp*

Vle. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pizz.* *pp*

cresc. *cresc.* *cresc.* *cresc.* *mf* *mf* *p*

I Solo *pp* *mf* *mf* *p*

non div. *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *non div.* *mf* *mf arco* *mf*

Cor. in Es *pp* *mf* *mf* *p*

例 10-6

德彪西：管弦乐《伊比利亚》(I)

Assez animé (♩=176)

This musical score is for the first movement of Debussy's 'Iberia' for orchestra. It is marked 'Assez animé' with a tempo of 176 quarter notes per minute. The score is written for a full orchestra and includes vocal soloists. The instruments and parts are as follows:

- Hrb.** (Horn): Part of the woodwind section, playing a melodic line with a *a2* (second octave) marking.
- Cor. Angl.** (English Horn): Part of the woodwind section, playing a melodic line with a *a2* marking.
- Cl. (B)** (B-flat Clarinet): Part of the woodwind section, playing a melodic line with a *a2* marking.
- Bons** (Bassoon): Part of the woodwind section, playing a melodic line with a *2a* marking.
- Cors (F)** (French Horn): Part of the brass section, playing a melodic line with a *2a* marking.
- Tromp. (C)** (Trumpet): Part of the brass section, playing a melodic line with a *2a* marking.
- Tuba**: Part of the brass section, playing a melodic line with a *2a* marking.
- Timb.** (Timpani): Part of the percussion section, playing a melodic line with a *2a* marking.
- Cast.** (Cymbal): Part of the percussion section, playing a melodic line with a *2a* marking.
- T. de B.** (Tubular Bell): Part of the percussion section, playing a melodic line with a *2a* marking.
- 1^{ers} Vons Div.** (First Violoncello): Part of the string section, playing a melodic line with a *pizz.* (pizzicato) marking.
- 2^{ds} Vons** (Second Violoncello): Part of the string section, playing a melodic line with a *pizz.* marking.
- Alt.** (Alto): Part of the string section, playing a melodic line with a *pizz.* marking.
- Velles** (Viola): Part of the string section, playing a melodic line with a *pizz.* marking.
- C. B.** (Cello): Part of the string section, playing a melodic line with a *pizz.* marking.

The score is written in 4/4 time and features a variety of musical notations, including melodic lines, chords, and dynamic markings. The tempo is marked 'Assez animé' and the time signature is 4/4. The key signature is one sharp (F#).

例 10-7

理查·施特劳斯：交响诗《梯尔的恶作剧》

kl. Fl.

3 gr. Fl.

3 Ob.

Clar. (D)

2 Clar. (B)

3 Fag.

Contrafag.

4 Hörner (in F)

Pauken.

Viol. I

Viol. II

Br.

Vol.

C. B.

Immer sehr leb.

lustig

Immer sehr leb.

(geteilt)

(nicht geteilt)

管弦乐队配器法

-haft. poco rit. tempo
 3 gr. Fl.
 3 Ob.
 engl. Horn.
 Clar. (D)
 2 Clar. (B)
 3 Fag.
 Contrabag.
 4 Hörner (in F)
 3 Tromp. (in F)
 3 Pos.
 I. Viol.
 II. Viol.
 Br.
 Vcl.
 C.B.

例 10-8

Con moto

里姆斯基-科萨科夫：管弦乐《舍赫拉查达》(Ⅱ)

Picc.
 Fl.
 Ob.
 Cl.
 (A)
 Bsn.
 Trp.
 (F)
 Trbn.
 (B $\flat$)
 Trbn.
 (E)
 Tb.
 Ty.

144
 145
 146
 147
 148

例 10-9

Assez lent (♩. = 44) 杜卡：交响潜渡曲《小巫师》

Picc. *pp* *léger*

Fl. *pp*

VI. I *Pizz. avec Sord.* *pp* *arco*

VI. II *Pizz. avec Sord.* *pp* *div. arco*

Vle. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

部运用什么乐器演奏，由作曲者根据节奏与音色的要求以及配器规模与曲式部位做出决定。（见例 10-10）

渐强段落的配器往往伴随有音区的上升（扩充），相反，渐弱段落又会出现音区压缩、下降，这种情况往往是极其典型的。下面拉威尔的例子则说明了这一问题：渐强进行到第三小节顶音处，加入一组铜、木管的附点四分音符和弦（还有第一竖琴），强调它的顶音；这种写法如果要求强烈的节奏点，那么就应该用短促的音符，如果只要求加强音响，那么用较长时值音符。本例属于这种情况。（见例 10-11）

在下面的例子中，与上述相反，音响渐强到顶音处出现主题动机，用铜管乐器两次强调动机音头的节奏（)，促使动机的音头在节奏上赋予某种动力性。这样，主

题动机的节奏由于运用强调手法而显得更加鲜明、突出。（见例 10-12）

（7）尾音的强调 强调动机、乐节或乐句的尾音也是配器的有效手法之一。通常是在动机、乐节或乐句的停顿音处加入其他乐器重复，这种重复不仅可使句子结构清楚、明确，还可以造成某种色调的变化。由于尾音被强调，使前后两句形成色调对比。例如《罗马的喷泉》一例的配器，木管与钢片琴演奏的动机的尾音被第一、第二小提琴用震音奏法所重复，突出了这个动机末尾音的色调变化。顺便指出，竖琴与钢琴上

例 10-10

瞿维：交响曲《人民英雄纪念碑》

Adagio recitativo tempo rubato

280

Cor.

ff

Adagio recitativo tempo rubato

VI. I

f

mf

ff

VI. II

f

mf

ff

Vle.

f

mf

ff

Vc.

f

mf

ff

Cb.

f

mf

ff

Fl.

Ob.

C. ingl.

Cl.

Fag.

stretto div. poco a poco rit.

VI. I

mf

p

VI. II

mf sretta

p

Vle.

mf

p

Vc.

mf

p

Cb.

mf

p

例 10-11

Assez Anima (♩. = 176)

拉威尔：管弦乐《西班牙随想曲》(IV)

1^{re} Fl.

2^{de} Fl.

Hob.

Cl.

Cl. b.

Bass.

Sax.

Cor Angl.

Tromb. et Tuba

Timb.

1^{re} Harpe

2^{de} Harpe

Viol.

Viola

C. b.

sourdines

ôtez les sourdines

pp

mf

f

ppp

gliss.

Hrb.
 Cor Angl.
 Bass.
 Sax.
 Tromp.
 Timb.
 T. de B.
 Xyloph.
 1^{re} Harpe
 2^{de} Harpe
 Vions
 Alt.
 Vclles
 C. b.

sourdines
 p
 p
 p
 p
 p
 Réb, Mi b, Fa b, Sol #
 Ré b, Mi b, Fa b, Si b
 ôtez les sourdines
 ôtez les sourdines
 unis. pizz.
 div.
 pizz.
 unis. toujours sur la touche
 ppp
 p
 ppp

例 10-12

沃恩·威廉斯：《第二交响曲》(Ⅲ)

Allegro vivace

2 Fl. *pp*

Fl. III (Picc.) *pp*

Ob. *p solo*

Cor. ang. *pp*

2 Cl. (B^b) *pp*

B. Cl. (B^b) *pp*

2 Fag. *pp*

C. fag. *pp*

Cor. (F) *pp*

Tb. (B^b) *pp senza sord.*

Cort. (B^b)

Tbn. I II

Tbn. III e Tuba

Timp.

S. D. & Trl. *pp*

B. D. & Cym.

Harp

Vln. I *pp pizz.*

Vln. II *pp pizz.*

Viola *pp pizz.*

V. Cello *pp pizz.*

C. Bass *pp unis.*

This page of musical notation illustrates various orchestration techniques. It features multiple staves for different instruments, including strings, woodwinds, brass, and percussion. The notation is written in a standard musical format with notes, rests, and dynamic markings. Key elements include:

- Dynamic Markings:** The score uses various dynamic markings to indicate volume, such as *f* (forte), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *arco* (arco). These markings are placed below the staves to guide the performer's dynamics.
- Instrumentation:** The notation is organized into systems, with each system representing a different instrument or group of instruments. The staves are labeled with instrument names or abbreviations.
- Musical Notation:** The notation includes various musical symbols, such as notes, rests, and dynamic markings, which are used to represent the musical ideas and instructions for the performers.

This page of musical notation is divided into two systems. The first system contains 12 staves, and the second system contains 10 staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The staves are arranged in a way that suggests different instrumental parts, with some staves having a treble clef and others a bass clef. The notation is written in a standard musical notation style, with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. The first system includes a section with the text "D to D^b. A to B^b." written above the staff. The second system includes a section with the text "D to D^b. A to B^b." written above the staff. The notation is written in a standard musical notation style, with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. The first system includes a section with the text "D to D^b. A to B^b." written above the staff. The second system includes a section with the text "D to D^b. A to B^b." written above the staff.

行音阶是穿插声部，它的另一作用是为了引出强拍的重音（还有大提琴 pizz. 的加强）。原因是，这里旋律动机的起音在后半拍，这样的结构往往需要强拍有另一种音色乐器出音，给一个点子。（见例 10-13）

在例 10-14 中，我们看到段落的结束音被第一、二圆号阻塞音所代替（伴有第三、四圆号的短促重音强调）。这里，圆号不仅强调了弦乐句子的尾音，而且是另一功能的进入——踏板音，这是非常典型的配器手法，在织体转换时经常采用此种方法。（见例 10-14）

另一例的尾音强调较简单，弦乐的拨弦音是由圆号阻塞音来强调的，它有点像转接。由于是两种截然不同的音色组成。而音符时值又各不一样（长时值与短时值），因而形成极鲜明的对比。此外，圆号声部的写法还为独奏小提琴作了节奏准备。（见例 10-15）

第二节 某些强调的特殊手法

在现代乐队作品中，强调手法愈来愈被作曲家重视，被运用于各种场合，特别在描写性的织体组合时，强调手法更显出它惟妙惟肖的效果。

除了强调节奏点的用法，其他各种强调手法的运用都可认为是特殊场合。这里，我们略举几种常见的用法，更多的特殊用法有待读者在阅读总谱时发现强调手法的妙处。

1. 特性音调或特性动机的强调

凡是配器者认为乐句中某个音调或某个动机具有独特的性格时都可以用各类音色乐器加以重复、强调。但必须符合乐句结构的规律，节奏也应该完整而流畅，这时被强调的音调或动机可能是色彩的特性，也可能是节奏的特性。该音调或该动机一经被强调，就具有某种特殊的意义，通常篇幅都比较短小。

例 10-16a 是贝多芬《第五交响曲》中的一段，木管吹奏的乐句在第 2、4 小节柔和的连奏音调（3 个音节），由第一、二小提琴给以强调，这时发音表现出更优柔的性质。在例 10-16b 中，第 1、3 小节平稳的木管演奏的音调被竖琴这一有特殊色彩的乐器强调，使这一音调赋予某种色彩与弹性。（见例 10-16a、例 10-16b）

接下去一例是用弦乐拨奏（第 6、7 小节）强调木管上扬的音调，赋予该音调以明确的节奏点。顺便提一句，第 2、3 小节第二小提琴的拨奏强调双簧管动机的尾音，使弱拍的动机尾音跳出来。这里的这些动机由于速度较快，都是一闪即逝的，强调就显得更有必要了。（见例 10-17）

例 10-13

雷斯皮基：交响诗《罗马的喷泉》

7 Più vivo ancora (♩ = 138)

Fl.
Ob.
C. ingl.
Cl.
Cl. b.
Cor.
Tr-be
C-111
C-112
Arpa I
Arpa II
Piano
V-ni I
V-ni II
V-lo
V-c.
C-b.

例 10-14

Allegro vivace ($\text{♩} = 84-92$)

拉赫玛尼诺夫：《第二交响曲》(IV)

Fl. I, II, III

Ob. I, II, III

Cl. (A) I, II, III

Cl. b. (A)

Fag.

Cor. (E)

Tb. (A) I, II, III

Tbn. e Tuba

Timp.

Arch.

The score is written for a full orchestra. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The tempo is Allegro vivace, with a metronome marking of 84-92 beats per minute. The score is divided into three systems. The first system includes Flutes (I, II, III), Oboes (I, II, III), Clarinets (A) (I, II, III), Clarinet in B-flat (A), Bassoon, Cor Anglais (E), Trombones (A) (I, II, III), Tuba and Euphonium, and Timpani. The second system includes the same instruments, with the addition of a Tuba. The third system includes the same instruments, with the addition of a Tuba. The score features a variety of musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *ff*, *sf*, and *dim.*. The woodwinds and strings play a complex, rhythmic pattern throughout the piece.

The image displays a page from a musical score, likely for a symphony orchestra, featuring various instruments and their parts. The score is written in a standard musical notation with staves and notes.

The instruments and their parts shown are:

- Cor. (Horn):** The top staff shows a horn part with notes and rests, marked with a *p* (piano) dynamic.
- Timp. (Timpani):** The second staff shows a timpani part with notes and rests, marked with a *p* (piano) dynamic.
- Archi. (Strings):** The third staff shows a string section part with notes and rests, marked with a *pizz.* (pizzicato) dynamic.
- Ob. (Oboe):** The fourth staff shows an oboe part with notes and rests, marked with a *p* (piano) dynamic.
- Cl. (Clarinet):** The fifth staff shows a clarinet part with notes and rests, marked with a *p* (piano) dynamic.
- Cl.b. (Bass Clarinet):** The sixth staff shows a bass clarinet part with notes and rests, marked with a *p* (piano) dynamic.
- Fag. (Bassoon):** The seventh staff shows a bassoon part with notes and rests, marked with a *p* (piano) dynamic.
- Cor. (Horn):** The eighth staff shows a horn part with notes and rests, marked with a *p* (piano) dynamic.
- Timp. (Timpani):** The ninth staff shows a timpani part with notes and rests, marked with a *dim.* (diminuendo) dynamic.
- Archi. (Strings):** The tenth staff shows a string section part with notes and rests, marked with a *p* (piano) dynamic.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p*, *mf*, and *dim.* The notation is in a standard musical notation with staves and notes.

例 10-15

卡巴列夫斯基：《小提琴协奏曲》（Ⅲ）

Vivace giocoso (♩=100)

Cor. *pp* *poco a poco crescendo* *senza sord.* *mf*

V.no solo *senza sord. pizz.* *p* *poco a poco crescendo* *mf*

Archi *senza sord. pizz.* *p* *poco a poco crescendo* *mf*

mf dim. *p leggiero* *arco* *senza sord. (arco)* *arco* *mf* *p*

The musical score is written for three parts: Cor (Cor Anglais), V.no solo (Violoncello solo), and Archi (Archi). The tempo is Vivace giocoso (♩=100). The Cor part starts with a *pp* dynamic and a *poco a poco crescendo* marking, ending with a *senza sord.* marking. The V.no solo part starts with a *senza sord. pizz.* marking and a *p* dynamic, followed by a *poco a poco crescendo* marking, ending with a *mf* dynamic. The Archi part starts with a *senza sord. pizz.* marking and a *p* dynamic, followed by a *poco a poco crescendo* marking, ending with a *mf* dynamic. The score also includes a section with *mf dim.*, *p leggiero*, and *arco* markings.

例 10-16a

贝多芬:《第五交响曲》(Ⅱ)

Andante con moto
dolce

Cl. in B

Fag.

I V-ni

II V-ni

V-le.

V-c.

C-b.

dolce

p dolce

p

a

pizz.

pizz.

pp

pp

pp

pp

例 10-16b

E. 布洛赫:《小提琴协奏曲》(Ⅱ)

Andante (♩=76)

Fl. *pp* *(p)* *pp* *(p)*

Cl. (A) *pp* *(p)* *pp* *(p)*

Fag. *pp* *(p)* *pp* *(p)*

Arpa *pp* *(p)* *pp* *(p)*

Vc. *con sord.*

pp *pp* *p*

Pizz. *pp* *pp*

例 10-17

德彪西：管弦乐《伊贝利亚》(I)

1^o Tempo (♩. 176)

Gdes Fl.

Ptes Fl.

Hrb

Cor A.

1^{re} et 2^e Cl. (B^b)

1^{er} et 2^e Bous

C. Bon

Tromp. (C)

Timb.

T. de B.

Cymb.

1^o Solo

1^o Tempo (♩. 176)

1^{ers} Vons Div.

2^{ds} Vons

Alt.

Vclles

C. B.

f guiment en dehors

p léger et rythmé

p léger et rythmé

p léger et rythmé

pp

f

pp

Div. *b^b*

Div. *b^b*

pizz.

f

f

arco

pp sur le chevalet

pizz.

pp

pizz.

pp léger

pizz.

pp léger

Unis. *pizz.*

Unis. *pizz.*

现在我们看一段有趣的例子(例 10-18),即从强调中产生了旋律动机。第一小提琴的第二、三声部是两拍为一单位的碎弓和弦伴奏背景,它连绵不断地反复。在这里,钢琴与双簧管按一定的规律强调背景音调,由于双簧管音色很突出,因而被双簧管强调的背景音调给人一种深刻的旋律音调的印象,使人耳目一新。然而钢琴声部的音色与双簧管相比不那么鲜明,印象也就不如双簧管深入,但背景的节奏被加强了。(见例 10-18)

2. 特性和声的强调

任何一个有特征的和声语汇或节奏个性,作曲家如果需要突出它,都可以运用强调手法。这种手法的运用没有一定的规则,靠作曲家对和声或节奏的感觉。一般来说,凡变音和弦处给以不同音色乐器的强调,可以减弱和弦变音的突然感与增加和声的色调变化。

在例 10-19a 中,有两种强调方法。一种是强调和声:第一、二小提琴分为六部演奏两层轻的三音和弦,长笛与单簧管在第 2、3 与第 4、5 小节处也分两层用抑扬格节拍强调和声,使这两处的和声有色调的变化;另一种是强调音调:在第 1、2 与第 3、4 小节处用钢片琴与竖琴以同样节奏强调两个音节的动机音。这里采用了音调强调与和声强调交替出现形成对比。在例 10-19b 中是用弦乐的拨奏强调单簧管分解和弦的骨干音,使这一和声音型在节奏上稳定而有弹性。这是和声节奏的强调。(见例 10-19a、例 10-19b)

3. 破坏稳定节奏的强调

打破平稳节奏重音,使重音拍位置转移是音乐发展的一种方法,这种重拍位置的临时变更往往是由于强调手法的运用而引起的,因而是短暂的,很快就回复到原来的重拍位置上。这样,就好比行走途中突然被“绊了一跤”,出现一点点戏剧性,这是一种很有生气的节奏发展,但强调声部的乐器必须在出音点子上猛烈而清楚,不然重拍位置的改变也是软弱不明显的。

例 10-20 就是这样的情况,在音乐发展到 *ff* 处,突然加进铜管短促节奏和弦的强调,把原先 $\frac{3}{4}$ 拍变成为 $\frac{2}{4}$ 拍,而旋律进行也隐约有变拍子的感觉,因而使得这几小节的节奏变得十分清新。(见例 10-20)

例 10-21 与上例相似。第 3、4 小节主题动机为三音节一单位,有重音位置改变的感觉,和弦强调了它的弱拍;第 5 小节按前面的规律重音应放在强拍,但这里改为弱拍,破坏了前面建立起来的重音位置,使节奏造成不稳定感,只是到了第 6 与第 7 小节重音才又回复到正常的重拍位置。(见例 10-21)

4. 巩固稳定节奏的强调

通常在线条进行遇到节奏不明显,或旋律切分进入缺少节奏感时,都必须运用强

例 10-18

希曼诺夫斯基：《第一小提琴协奏曲》〔1〕

I **Vivace assai**

Ob. II III

Trgl.

Pf.

div. pizz. (senza sord.)

con pedale

(4)

pizz. dolce

con sord. trem sul ponticello

VI. I (4)

div. a 3

con sord. trem sul ponticello

(4)

con sord. trem sul ponticello

VI. II (12)

div. a 3

con sord. flautando

Vle. (8)

div. a 2

Picc.

Fl.

Ob.

Cl. (E⁷)

Campli.

Pf.

Arpa

(I)

VI. I

(II)

(III)

VI. II

Vle.

II. III.

pp

sf dolce

sf dolce

sf dolce

sf dolce

ppp

pp

例 10-19a

利亚多夫：管弦乐音诗《魔湖》

Andante (♩. = 58)

Fl. *pp*

Cl. (B $\flat$) *pp*

Cor. (F) *mf* I

Timp. *pp* *tr*

Cel. *p*

Arpa *p*

Vl. I div.in3 *pp*

Vl. II div.in3 *pp*

Vle *p*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

例 10-19b

里姆斯基-科萨科夫：管弦乐《舍赫拉查达》(I)

Tranquillo

Fl. *I solo* *dolce*

Cl. (A) *II solo* *p*

Timp. *pp*

Vl. II *6 Vl. soli* *p*

Vle *pi z z.* *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

例 10-20

Allegro vivace

沃恩·威廉斯：《第二交响曲》（Ⅲ）

Fl. I & II

Fl. III
& Picc.

2 Ob.

Cor. ingl.

2 Cl.
in B $\flat$

B. Cl.
in B $\flat$

2 Fag.
p solo

C. Fag.

I & II
Cor. in F

III & IV

2 Trbe.
in F

Ctti.
in B $\flat$

Trbn.
I & II

Trbn. III
& Tuba

Timp.

S. D.
Trgl.

B. D.
& Plat.

Arp.

VI. I

VI. II

Vle.

Vc.

Cb.

a2

p

f

af

f div.

p

f

The musical score is written for a string orchestra, consisting of Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses. The score is divided into two main systems, each containing five staves. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. Dynamics include *f* (forte), *ff* (fortissimo), *dim.* (diminuendo), *mp* (mezzo-piano), and *pp* (pianissimo). Articulations include accents (*acc.*) and breath marks (*breath.*). The score also features a section with a key change from B-flat major to A major, indicated by the text "F to B D² to D³ B² to A". The score is written in a standard musical notation style, with clefs, key signatures, and time signatures clearly marked.

里姆斯基-科萨科夫：管弦乐《舍赫拉查达》（Ⅱ）

428

调手法，把隐伏的稳定节奏点出，巩固下来，这一手法有点类似重音拍的强调，但含义不同。

我们可以在如下的一例中看到，在第2、4小节由木管演奏的切分快速节奏和弦，假如没有强拍稳定节奏的强调，快速进行的节奏由于失去支撑而变得苍白无力。

另一例是拉赫玛尼诺夫《第二交响曲》中的一段，用圆号演奏的Re长音，是强调第3小节次强拍线条的稳定音，另外3支圆号与定音鼓具有同样作用，尤其是第4小节次强拍的和弦强调，6小节后同样手法又出现了一次。（见例10-22、例10-23）

5. 变换和声功能的强调

这一类强调往往具有和声色调的对比，具有一定的色彩作用。一般说来，和声色彩对比愈大愈需要采用强调。在例10-24中，弦乐声部以模仿进入第7小节处形成一个完整的降B调第一转位I级六和弦，隔一拍后紧接着出现圆号的降七级音使主三和弦变成了小主七和弦。这一七度音是由另一音色乐器来演奏的，瞬间使这个主和弦改变了它的和声功能与配器色彩，这是一种创造性的配器用法。同样手法在后面又重新出现了一次。第二次到了降E调的原位小主七和弦。（见例10-24）

另一种情况也是常见而典型的，在例10-25中可见到，旋律通过和声功能的变换、配器的强调转向木管，是由竖琴与圆号的个别强调作为媒介来完成的。这种转换出现了明显的和声色彩对比，特别是带一点弹性的竖琴的运用，更显出它的色彩特性，在小规模轻的配法中是极有效果的。（见例10-25）

接下去我们举一段和声色调由黯淡变得明朗的例子，手法是通过变换和声功能的强调。请看例10-26，先是6小节一个和弦，然后是4小节一个和弦，最后是2小节一个和弦，再接全奏。每变一次和弦都有一个重音和弦的强调，和声色彩由黯淡变为明亮。当然，这里演奏旋律的乐器音色也是一个重要因素：

Cor. solo — Ob. + Cl. solo — Trbe. solo — $\left. \begin{array}{l} \text{Fl.} \\ \text{Trbe.} \end{array} \right\} 8$

见例10-26。

6. 划分句子结构与改变织体写法的强调

下面我们通过3段例子来说明它的用法。例10-27是一段8小节的乐段结构，铜管乐器演奏的快速同音反复的节奏，如果没有节拍重音的强调把句子结构衬托出来，那么铜管强有力的节奏也黯然失色。这里由于每4小节一次的重音强调把句子清楚地划分出来了。（见例10-27）

在《梯尔的恶作剧》一例中，旋律句子的转换通过重音和弦的强调，是一种戏剧性的特殊方法，具有极强的动力性。当然，这样的句子不一定非有重音和弦的强调，但效果是截然两样的。（见例10-28）

例 10-22

德彪西：管弦乐《伊贝利亚》(I)

Assez animé (♩ = 117)

Instrumentation and Parts:

- Gds Fl.
- Pte Fl.
- Hrb.
- Cor A.
- Cl. (B $\flat$)
- Bass
- C. Bon
- Cors (F)
- Tromp. (C)
- Timb.
- Cast.
- T. de B. (Tambour de Basque)
- 1ere Vons
- 2de Vons
- Alt.
- Vclles
- C. B.

Performance Instructions and Dynamics:

- mf*, *f*, *dim.*
- Div. arco*, *Unis. pizz.*, *arco*, *pizz.*, *Tutti arco*

Sostenuto $\text{♩} = 64$ poco avanti poco rit. 

432

例 10-25

沃恩·威廉斯：管弦乐《第二交响曲》(Ⅲ)

Allegro vivace

The score is divided into three systems. The first system includes Flutes (I & II), Flute III & Piccolo, Oboes, Cor Anglais, 2 Clarinets in B $\flat$, Bass Clarinet in B $\flat$, 2 Bassoons, and Contrabass. The second system includes Horns (I & II, II & IV), 2 Trumpets in F, 2 Cornets in B $\flat$, Trombones (I & II, III & Tuba), Timpani, Snare Drum & Triangle, and Bass Drum & Cymbals. The third system includes Harp, Violins (I & II), Viola, Violoncello, and Double Bass. The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *p*, and *f*. Performance instructions like "I Solo" and "Picc. Solo" are also present.

例 10-26

卡巴列夫斯基：《小提琴协奏曲》（I）Op.48

Allegro molto e con brio (♩. = 112)

The score is for the first movement of the Violin Concerto in D major, Op. 48, by Kabalevsky. The tempo is 'Allegro molto e con brio' with a quarter note equal to 112 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The score is arranged in systems for various instruments:

- Fl. (Flute):** Starts with a forte (*f*) dynamic, playing a short melodic phrase.
- Ob. (Oboe):** Also starts with a forte (*f*) dynamic, playing a short melodic phrase.
- Cl. (B) (Clarinet in B):** Starts with a forte (*f*) dynamic, playing a short melodic phrase.
- Fag. (Bassoon):** Starts with a forte (*f*) dynamic, playing a short melodic phrase.
- Cor. (F) (Cor Anglais):** Starts with a forte (*f*) dynamic, playing a short melodic phrase.
- Trbe. (B) (Trumpet in B):** Starts with a forte (*f*) dynamic, playing a short melodic phrase.
- Trbn. (Trombone):** Starts with a forte (*f*) dynamic, playing a short melodic phrase.
- Timp. (Timpani):** Remains silent throughout the excerpt.
- VL.solo (Violin Solo):** Starts with a forte (*f*) dynamic, playing a long melodic phrase with trills.
- Archi (Strings):** The string section is divided into Violins (Vl.), Violas (Vla.), Cellos (Vcl.), and Double Basses (Cb.). They all play a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a forte (*f*) dynamic and ending with a piano (*pp*) dynamic.

System 1: A four-staff musical score. The top staff is empty. The second and third staves contain a melodic line with a long slur spanning across measures. The bottom staff is empty. The system concludes with a measure containing a single note in the second and fourth staves, marked with an accent (>).

System 2: A four-staff musical score. The top staff is empty. The second staff contains a melodic line starting with a measure marked *mf* and the word *solo* above it. The third and fourth staves are empty. The system concludes with a measure containing a single note in the second and fourth staves, marked with an accent (>).

System 3: A single empty staff.

System 4: A single staff containing a melodic line with trills. The first trill is marked *tr* and the second is marked *tr^b*. Both are followed by a dashed line indicating continuation.

System 5: A five-staff musical score. The top staff is empty. The second, third, and fourth staves contain a rhythmic pattern of eighth notes, marked *sf pp* at the beginning of the system. The bottom staff contains a melodic line with a long slur, marked *div.* above it. The system concludes with a measure containing a single note in the second, third, and fourth staves, marked with an accent (>).

The image displays a page of musical notation for a string quartet, consisting of four systems of staves. The notation includes various musical symbols, dynamics, and articulation marks.

System 1: The first staff (treble clef) begins with a *mf* dynamic and features a melodic line with a slur. The second staff (treble clef) has a single note. The third staff (treble clef) has a single note. The fourth staff (bass clef) has a single note.

System 2: The first staff (treble clef) has a single note. The second staff (treble clef) has a melodic line with a slur. The third staff (treble clef) has a single note. The fourth staff (bass clef) has a single note.

System 3: The first staff (treble clef) has a melodic line with a slur and a trill marked *tr*. The second staff (treble clef) has a single note. The third staff (treble clef) has a single note. The fourth staff (bass clef) has a single note.

System 4: The first staff (treble clef) has a melodic line with a slur and a trill marked *tr*. The second staff (treble clef) has a melodic line with a slur and a trill marked *tr*. The third staff (treble clef) has a melodic line with a slur and a trill marked *tr*. The fourth staff (bass clef) has a melodic line with a slur and a trill marked *tr*. Dynamics *sf* and *pp* are indicated throughout this system.

The image displays a page from a musical score, likely for a symphony orchestra. The score is written for multiple instruments, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The notation is in standard musical notation, with various notes, rests, and dynamic markings (such as *f* for fortissimo) indicating the intensity of the sound. The score is organized into systems, with each instrument or group of instruments having its own staff. The instruments listed on the left side of the page are: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Fag. (Bassoon), Cor. (Cor Anglais), Trbe. (Trumpet), Trbn. (Trombone), Timp. (Timpani), Tamb. (Tambourine), Vl.solo (Violin solo), and Archi (Archi/Strings). The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (*f*), and articulation marks. The overall layout is clean and professional, typical of a printed musical score.

例 10-27

里姆斯基-科萨科夫:《舍赫拉查达》(IV)

Vivo

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.in A

Fag.

Cor.in F

Trbe. A

Thrn.

Tamb.

Piat.

I

VI.

II

Vle.

Vc.

Cb.

a2

sf

a2

mf

tr

mf

pizz.

f

pizz.

f

pizz.

f

pizz.

f

arco

arco

The musical score consists of five systems, each with five staves. The key signature is one sharp (F#). The first system shows all staves with whole rests. The second system features rhythmic patterns: the top staff has eighth notes with accents, the second staff has eighth notes with accents and a quarter rest, the third staff has eighth notes with accents, the fourth staff has eighth notes with accents, and the fifth staff has eighth notes with accents. The third system includes trills (tr) in the top staff, with eighth notes in the second and fifth staves. The fourth system shows a variety of notes and rests, with a forte (f) dynamic marking in the fourth staff. The fifth system continues the notation, with a forte (f) dynamic marking in the fourth staff.

例 10-28

理查·施特劳斯：交响诗《梯尔的恶作剧》

Volles Zeitmaß. (schr-lebhaft)

Fl. I II
Fl. III
Ob. I II
Ob. III
Cl. (D)
Cl. I II (R)
Fag. I II III
C Fag.
I
Cor. II
III IV
Timp.
Archi
pizz.
p
pizz.
p
pizz.
p

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments and their parts are as follows:

- Picc.**: Piccolo, starting with a single note in the first measure.
- Fl. I II**: First Flute, starting with a single note in the first measure.
- Fl. III**: Second Flute, starting with a single note in the first measure.
- Ob. I II**: First Oboe, playing a melodic line starting in the second measure, marked *p* and *cresc.*, reaching *mf* by the fourth measure.
- Ob. III**: Second Oboe, playing a sustained note in the fourth measure, marked *mf*.
- Cl. (D)**: D Clarinet, playing a sustained note in the fourth measure, marked *mf*.
- Cl. I II (R)**: First Clarinet in B-flat, playing a melodic line starting in the sixth measure, marked *f*.
- Fag. I II**: First Bassoon, playing a single note in the first measure, marked *f*.
- Fag. III**: Second Bassoon, playing a single note in the first measure, marked *f*.
- C Fag.**: Contrabassoon, playing a single note in the first measure, marked *f*.
- I**: Horn I, playing a single note in the first measure, marked *mf*.
- Cor. (F) II**: Second Cor Anglais, playing a single note in the first measure, marked *mf*.
- III IV**: Horns III and IV, playing a single note in the first measure, marked *p*.
- Trbe. I II (F)**: First Trumpet in F, playing a single note in the first measure, marked *p*.
- Trbe. III (F)**: Third Trumpet in F, playing a single note in the first measure, marked *p*.
- Timp.**: Timpani, playing a rhythmic pattern in the first measure, marked *f*.
- Argh**: Argh (likely a typo for Argh), playing a rhythmic pattern in the first measure, marked *f*.

The score includes various dynamic markings and articulation. The *Argh* part is marked *arco* in the fourth measure. The *Timp.* part has markings for *mf*, *dim.*, *cresc.*, and *f* in the fourth measure. The *Ob. I II* part has markings for *p*, *cresc.*, and *mf* in the second, third, and fourth measures respectively.

最后举一例织体转换的强调。这里，前后两个不同写法的段落是通过全奏和弦的强调来转换的，后面段落好像是被全奏和弦“推出来”似的。类似这种强调手法可以在许多作品中见到，虽然它们的情况可能各种各样。（见例 10-29）

强调手法的运用是获得生动的乐队节奏的一种有效方法，乐队如果没有鲜明的节奏感，肯定音响变得平庸、无棱角，音乐变得软弱、无生气。因此，读者应在阅读大量总谱的同时，处处注意寻找各种各样强调手法的运用，充实与积累自己的配器经验。

例 10-29

夏布里埃：管弦乐狂想曲《西班牙》

Allegro con fuoco

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and strings (Violins, Viola, Violoncello, Double Bass) play a rhythmic pattern of eighth notes. The brass (Horns, Trumpets, Trombones) and percussion (Timpani, Snare Drum, Cymbals) provide a strong, driving accompaniment. The score includes various dynamic markings such as *f* (forte), *ff* (fortissimo), *sf* (sforzando), and *pizz.* (pizzicato). There are also articulation marks like *acc.* (accent) and *stacc.* (staccato). The tempo is marked *Allegro con fuoco*.

Fl. *a2* *f* *sf*

Ob. *f* *sf*

Cl. *f* *sf*

Fag. *2.* *f* *sf*

Fa. *f*

Cor. *f*

Do. *f*

Trbe. *a2* *ff* *sf*

Fa. *ff*

Ctti. *sf*

Si^b *ff*

Trbn. *ff*

Tb. *ff*

Timp. *f* *sf*

T.b. *f* *sf*

C.e.P. *f* *cymb*

Vl. *pizz.* *ff*

Vle. *pizz.* *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

第十一章 配器手法之二

——乐器转接

所谓转接,是指线条或声部进行中由一件(或数件)乐器转到另一件(或数件)乐器的轮换交替演奏,使前后两线条匀称地衔接起来,但不损伤线条进行的流畅性与完整性。并始终保持前后两线条含义的统一性。

转接也像强调一样,是配器方法中重要方面,它不仅是一种技术手法,同时也是一种音乐表现手段。转接的目的不仅为了获得配器发展的多样性、线条进行的连贯性,也是使演奏技术难度减轻的有效方法。

转接可以运用在主要旋律声部,也可以运用在副旋律声部,同样可以运用在伴奏织体中任何一部需要采用转接的线。归纳起来,大致可以运用在这样一些场合:

1. 为减轻演奏技术的难度

一些结构复杂的、节奏多样的或演奏难度较大的句子,在一件或数件乐器上从头到尾不间断地同时齐奏,可能造成演奏紧张、进行笨拙、音响粗劣,为了使线条进行流畅,发音匀称,演奏方便,在乐队里往往采用把总的线条划分为许多小单位(如划分成动机、乐节等),由多种乐器转接交替演奏。这样就简化了织体,减轻了演奏者的负担,对管乐器来说尤为重要。虽然可以非常自由地运用转接,然而必须注意到:

如果转接的线条要求音响平滑、匀称,使人感觉不到接头,那么在衔接处应让前乐器的尾音与后乐器的首音搭上(重复),使线条不要有任何痕迹。

如果转接的线条要求音响与音色清晰、明显,且动机结构在音调上与节奏上都可以分为若干相类似的小单位的话,那么在衔接处前乐器尾音与后乐器首音断开(见例 11-2)。另外,如果动机是弱结尾(即尾音在弱拍),衔接处也应断开。

但是,当配器者把线条割裂为许多小单位时,特别要注意小单位在结构上、节奏上有一定的完整性与逻辑性,切忌随意分割。下面举例说明:

例 11-1 由四部弦乐器演奏的半音音阶,总的线条涉及 4 个音组,分割为每两小节一个小单位,轮流交给四部弦乐器演奏。假如分成 4 小节一个单位,虽然弦乐器也能毫无困难地演奏,但给人的感觉将是笨拙而缺乏流畅性。这里,以两小节一个小单位的划分,

符合动机的结构特性,符合逻辑性,实际上每次转交都是在高八度重复出现该半音音阶,在衔接处前后乐器的尾音与首音相叠,使音响非常均匀、连贯。(见例 11-1)

在下例中,我们看到快速的十六分音符伴奏音型,不间断地、长篇幅地流动着,这样的句子没有一个作曲家会把它交给一个声部演奏的,除非他对配器知识一无所知。这里的问题是怎样划分,作曲家把它划为 6 个十六分音符为一个动机,这是符合 $\frac{8}{8}$ 拍子的节拍特性的。当然也可以采取 4 个十六分音符为一个单位,但那样将使演奏过于忙乱。这里,音型进行有一个特点,即在强拍和次强拍上是以二度级进上行或下行,有倚音式结构的感受,作者在强拍与次强拍的第二个音后转交,不仅符合音调特性,也符合节拍特性。如果在强拍或次强拍的第一个音后转交是非常荒谬的。像这样的段落需要配器者细致地考察与感受,可能有许多种划分办法,但究竟哪一种更符合音调、节奏或节拍的逻辑呢!这里,伴奏音型划分为动机后,节奏自然,结构有规律。另外,动机的弱收束在衔接处不能采用前后乐器重叠法。(见例 11-2)

下面一例的伴奏型线条,也可能采用同一乐器演奏,但这样必定出现演奏呆板、笨拙,缺少清晰流利的感觉。单簧管由于 a2 演奏,所以用两支长笛接替(音色接近),如果是一支单簧管,那么可以用另一支单簧管接替。请注意第二长笛转交给短笛的必要。(见例 11-3)

拉威尔配器的《图画展览会》中“侏儒”一段,低音区旋律线条的进行是由两种乐器转接演奏的。这种长时间的颤音与半音阶相结合的进行,如果在一件乐器上即能奏出,音响肯定也是模糊不清的,结构轮廓的清晰度也将受到影响。木管乐器与弦乐器同度重复的转接采用两种不同的方式:

木管根据上行与下行划分为两小节一个动机,上行由单簧管奏,下行由大管奏。这样的划分非常符合乐器的性能。弦乐与上述相反。它是以织体含义(颤音与半音阶)划分的,也是根据乐器性能,颤音交给低音提琴,半音阶交给大提琴,如果这两种乐器颠倒一下,效果就不好了,我们知道低音提琴的灵活性远不如大提琴,奏快速的半音阶不仅技术困难,发音也不好。这里,拉威尔把半音阶交给了大提琴用滑音(glissando)演奏,减轻了大提琴奏者的负担。(见例 11-4)

2. 为保持音响的连贯性与匀称性

通常当较长篇幅或较宽音域的线条,让一种乐器演奏时可能涉及该乐器的两头音区(最高音区与最低音区),由于乐器性能关系,在这两个音区不是发音紧张,就是音响粗鲁或者发音微弱等,造成前后发音不统一与不平衡,特别在强奏时更为明显,这一点在管乐器表现得尤为尖锐。为了避免这种情况的发生,使音响均匀,始终让线条处在最容易控制的音区演奏,那么就有必要采用多种乐器转接、交替,即由一种乐器发音最好的音区转到另一种乐器发音最好的音区。转接时应尽量保持相近的音色,同时要注意衔接

例 11-1

门德尔松：管弦乐《仲夏夜之梦》No.1（谐谑曲）

Allegro vivace

Fl. Ob. Cl. Fag. Cor. Timp. Archi

柴科夫斯基：《弦乐小夜曲》（I）

447

例 11-3

拉赫玛尼诺夫：《交响舞曲》(Ⅱ)

Andante con moto (Tempo di valse)

Picc.

Fl.

Ob.

C. i.

Cl. (B^b)

Cl. b. (B^b)

Fag.

C. fag.

Cor. (F)

Tb. (C)

Tbn. e Tub.

Timp.

P-no

Vi. I

Vi. II

Vle

V-c.

C-b.

mf

poco cresc.

f

unle.

cresc.

mf

例 11-4

穆索尔斯基-拉威尔:管弦乐《图画展览会》(I)

Fl. I, II. *Poco a poco accel.*

Fl. picc. *Muta in Flauto grande*

Ob. I, II, III

Cl. I, II

Cl. b.

Fg.

Cfg.

Cor. I, II

Tr. II, III

Trb. III

Timp.

Fouet

Pcel.

Gr. C.

Vi. I *15 Poco a poco accel.*

Vi. II *port.*

Vla.

Vc. *div.*

Cb. *un. gliss.*

un. gliss.

pp

This page of a musical score is for a symphony orchestra. It features the following instruments and parts:

- Fl. I, II, III:** Flute parts, with dynamics *mf* and *f*.
- Ob.:** Oboe part, with dynamics *mf* and *f*.
- Cl. b.:** Bass Clarinet part, with dynamics *mf* and *f*.
- Fg.:** Bassoon part, with dynamics *mf* and *f*.
- Cor. I, II:** Horn parts, with dynamics *mf* and *f*.
- Trb. III:** Trumpet part, with dynamics *mf* and *f*.
- Xylo.:** Xylophone part, with dynamics *p* and *f*.
- Arpa:** Arpa (Harp) part, with dynamics *p* and *f*.
- Vi. I, II:** Violin parts, with dynamics *p* and *f*.
- Vla.:** Viola part, with dynamics *p* and *f*.
- Vc.:** Violoncello part, with dynamics *mf* and *f*.
- Cb.:** Contrabass part, with dynamics *mf* and *f*.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The page is numbered 450 at the bottom left.

处不使该线条受到任何影响,不使匀称性受到一丝破坏,在快速进行时尤为重要。

我们在下面拉赫玛尼诺夫《第二交响曲》的例子中看到,木管伴奏音型从长笛开始顺着声部排列次序交给下一件乐器,都是在该乐器发音最漂亮的音区。这一下行线条发音匀称、连贯。为了结构的逻辑性与对称性,后两件乐器都加了弱拍起音,形成一个三度音程,音响的匀称性可能受到影响,但在结构上给人以模仿的感觉。因此,这里不仅是总的线条的转接,也是模仿进行。(见例 11-5)

例 11-5

Adagio $\text{♩} = \text{♩}$

拉赫玛尼诺夫:《第二交响曲》(IV)

The score is divided into two systems. The first system includes woodwinds (Fl. I & II, Ob. I & II, Cl. I, Cl. b., Fag., Cor.) and the beginning of the string section. The second system continues the woodwinds and shows the full string section (Archi). The tempo is Adagio, and the time signature is 4/4. The key signature has one sharp (F#). The score features a series of melodic lines being passed between instruments, with dynamic markings like *pp*, *p*, and *cresc.* The woodwinds play a descending melodic line, while the strings provide a harmonic accompaniment with various articulations like *pizz.*, *non div. pizz.*, and *arco*.

同一交响曲第三乐章的一段,我们在第 1、2 与第 5、6 小节处看到弦乐器上十分连贯的转接,音响相当平衡,中提琴声部第 2、6 小节的后两拍未用重复是因为音响渐弱的缘故。为了弦乐上方三声部的转接有结构上的对称性(4 拍半为一动机单位),音型开头由长笛来重复第一小提琴的前三拍以达到平衡目的。长笛声部如果由单簧管来吹,效果也会不错的,但单簧管在后面另有任务。在第 3 小节,第二小提琴交给第一小提琴,以及单簧管交给双簧管相互重叠在一起,发音都相当均匀,结构也完整;第 7 小节以同样配器格式重又出现一次,不同的是原先的单簧管交给双簧管改由低音单簧管交

给单簧管。(见例 11-6)

例 11-7 是一段音区从小字四组 g 直下降到大字组 G 的宽音域复合音色线条进行。不言而喻,这样宽的音域必须运用转接方能使它流畅地进行,才能获得平坦的音响,每种乐器的收束都在弱拍,节奏自然。(见例 11-7)

接着一例同上例相似,这里,半音阶下行线条一直保持由 3 件木管乐器演奏,顺着排列次序短笛 II 在强拍交给长笛 II,短笛 I 交给长笛 I,第一单簧管交给第二单簧管,交接处都有重叠。请注意最后 4 小节的转接关系。(见例 11-8)

3. 为突出某个动机或乐节的个性

如果某些长的线条具有某种音调特点或节奏特点,本身又具有结构分割的可能(例如分割为含有模进特点的小段落),可采用转接方法。线条一经分割为动机后,即可造成模仿或呼应的性质。运用同组相近音色的转接,相互间较为联结融洽,运用不同组对比音色的转接,两者对比强烈鲜明。这时如果线条不采取转接方法,由于统一的音色缘故,结构的对比(或称动机的对比)就隐匿起来了。

下例动机分割为 ,从第 3 小节起由大管 II → 大管 I → 单簧管 I → 双簧管 I → 长笛 II,这个音区上升转接犹如模仿一般,它的对比性由于不同音色而加深。这一转接并有弦乐器逐个音区上升的长音衬托。第八小节在第二长笛后接以第一长笛,由于音色的一致,对比性缓和了,音响也就较融合。(见例 11-9)

接着我们引自《舍赫拉查达》第三乐章结尾,它的个性的突出正是由于音色分割鲜明(F1. → Ob. → Fag.),动机结构统一,这例有点类似呼应的感觉,动机强拍结束音加深了它的完整感。(见例 11-10)

在例 11-11 中有两种转接。木管组是旋律的转接,两小节一个乐节,下行八度转接,类似呼应的模仿。由于音色对比较大,结构轮廓非常清晰。中提琴到第一小提琴是伴奏的转接,也是两小节一个单位,但方向相反,上行八度转接。因为采用了相近的音色,线条就较融洽一致,9 小节后同样配法再出现一次。(见例 11-11)

对比更强烈的例子引自拉赫玛尼诺夫《交响舞曲》,每一小节相同的节奏的线条由两组音色截然不同的乐器转接,形成一呼一应的对比。这里每个动机的收束加强了动机的独立性,情况与前一例 11-9 相似。(见例 11-12)

从上面所举的例子中我们看到,通过转接赋予动机以音色个性,从而也就突出了相互间的对比性。这种对比性特别在音乐发展段落更有它的价值。

4. 为加强线条结构的规律性

有时候较长篇幅的线条,如果在同音色乐器或同一乐器上演奏,会缺乏清晰性与轮廓感,不仅使听者感到连绵一片,而且演奏者也会感到无结构规律,同时也使音乐平平淡淡。这时,如果将线条按其节奏规律与音调进行特点分割为若干小单位(动机或乐节),

例 11-6

拉赫玛尼诺夫：《第二交响曲》（Ⅲ）

[illegible]

[illegible]

Allegro con brio, feroce

455

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoon, and Contrabassoon) and string section (Violins I & II, Violas, Cellos, and Double Basses) are at the top. The brass section (Cor, Trumpets, Trombones, and Tuba) is in the middle. The percussion section (Timp, Trgl, Tamb, Piat, G.c.) is below the brass. The string section is at the bottom, with a separate staff for the double basses.

Key musical elements include:

- Flutes (Fl. I, II):** Playing a melody in the first staff, marked *ff* and *a2*.
- Oboes (Ob. I, II):** Playing a melody in the second staff, marked *ff* and *a2*.
- Clarinets (Cl. I, II):** Playing a melody in the third staff, marked *ff* and *a2*.
- Bassoon (Fag. I, II):** Playing a melody in the fourth staff, marked *ff* and *a2*.
- Contrabassoon (C.fag.):** Playing a melody in the fifth staff, marked *ff*.
- Cor:** Playing a melody in the sixth staff, marked *ff* and *a2*.
- Trumpets (Trbn. I, II):** Playing a melody in the seventh staff, marked *ff* and *a2*.
- Trombones (Trbn. III):** Playing a melody in the eighth staff, marked *ff* and *a2*.
- Tuba:** Playing a melody in the ninth staff, marked *ff* and *a2*.
- Timp:** Playing a melody in the tenth staff, marked *ff* and *a2*.
- Trgl:** Playing a melody in the eleventh staff, marked *ff* and *a2*.
- Tamb:** Playing a melody in the twelfth staff, marked *ff* and *a2*.
- Piat:** Playing a melody in the thirteenth staff, marked *ff* and *a2*.
- G.c.:** Playing a melody in the fourteenth staff, marked *ff* and *a2*.
- Archi:** Playing a melody in the fifteenth staff, marked *ff* and *a2*.

例 11-8

拉威尔：管弦乐《西班牙随想曲》（Ⅱ）

[14] 1er Mouvement (Assez animé)

[illegible]

14 1er Mouvement (Assez animé)

14 1er Mouvement (Assez animé)

1 solo

1ers Vons div.

2ds Vons

solo

All.

solo

velles

C-b.

arco

arco

arco

arco

arco

ppp

ppp

ppp

pizz.

pp

pizz.

pp

[illegible]

例 11-9

德彪西：管弦乐《伊贝利亚》(I)

Assez animé (♩=176)

Assez animé (♩ = 176)

a 2 *a Tempo (sans presser)* *2^o* *1^o*

Gdes Fl. *p doux*

ptes Fl.

Hib *1^o* *p doux*

1^{re} et 2^e Cl. *1^o* *p doux* *p doux*

1^{re} et 2^e Bous *2^o* *1^o* *p doux* *p doux*

Tromp. *1^o* *l'accent très doux*

Timb. *pp* *più pp* *pp*

Cast. *aussi pp que possible*

T. de B. *pp*

Harpes *a 2* *1^{re} Harpe* *p* *più p* *pp*

1^{er} Violon Solo *a Tempo (sans presser)* *Div. 1^{ers}*

1^{ers} Violon Div. *p sensibile* *più p* *pp près du chevalet*

2^{es} Violon *6. 2^{es} Violon Div. sur la touche* *arco* *1. 2.* *pp près du chevalet*

Alt. *1. Alto Solo* *arco* *8. 2^{es} Violon Div. sur la touche* *dim.* *Unis. pizz.* *pp sur la touche*

Violles *1. Violle Solo* *arco* *6. Violles Soli Div. sur la touche* *dim.* *1. 2.* *pp sur la touche*

C.B. *4 C. B. Soli pizz.* *pp sur la touche*

Gds Fl.

Ptes Fl.

Hrb

Cors (F)

Tromp. (C)

Tromb.

Timb.

Cast.

T. de B.

1re Harpe

1ers Vons Div.

2ds Vons

Alt.

Vclles

C.B.

un peu en dehors

Sourdisines aux 3 Tromb.

picc.

例 11-10

里姆斯基-科萨科夫：管弦乐《舍赫拉查达》(Ⅲ)

Pochissimo più animato

The musical score is written for a full orchestra. The instruments and their parts are as follows:

- Picc.** (Piccolo): Flute part, marked *pp* in the first measure.
- Fl.** (Flute): Flute part, marked *pp* in the first measure.
- Ob.** (Oboe): Oboe part, marked *mf* *schersando* in the first measure.
- C. 1.** (Clarinet in F): Clarinet part, marked *pp* in the first measure.
- Cl. (B^b)** (Bassoon): Bassoon part, marked *pp* in the first measure.
- Fg.** (Bassoon): Bassoon part, marked *mf* *schersando* in the first measure.
- Cr. (F)** (Cor Anglais): Cor Anglais part, marked *pp* in the first measure.
- Tp.** (Trumpet): Trumpet part, marked *pp* in the first measure.
- Trgl.** (Trombone): Trombone part, marked *pp* in the first measure.
- Tno.** (Tuba): Tuba part, marked *pp* in the first measure.
- Tro.** (Trombone): Trombone part, marked *pp* in the first measure.
- P.** (Percussion): Percussion part, marked *pp* in the first measure.
- Archi** (Strings): String part, marked *pp* in the first measure.

The score includes various dynamics and articulations, such as *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), *schersando*, *unis.* (unison), *pizz.* (pizzicato), and *dolce* (dolce).

例 11-11

普罗科菲耶夫：《古曲交响曲》(I)

Allegro con brio

pp Solo

Fl.

Ob.

Cl.

Bn.

Tr.

Hn.

Timp.

Vln I

Vln II

Vla.

Vc.

Cb.

mf *f* *p* *pp* *pp* *p* *arco* *pizz.* *pp* *p*

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The staves are as follows:

- Fl. (Flute):** Features a melodic line with dynamics *p* and *f*. Includes a "Solo" marking and a triplet of eighth notes.
- Ob. (Oboe):** Features a melodic line with dynamics *f* and *p*.
- Cl. (Clarinet):** Features a melodic line with dynamics *f* and *p*.
- Bn. (Bassoon):** Features a melodic line with dynamics *p* and *f*.
- Tr. (Trumpet):** Features a melodic line with dynamics *mp* and *f*.
- Hn. (Horn):** Features a melodic line with dynamics *mp* and *f*.
- Timp. (Timpani):** Features a melodic line with dynamic *mf*.
- Vln I (Violin I):** Features a melodic line with dynamics *p* and *f*. Includes a "pizz." (pizzicato) marking.
- Vln II (Violin II):** Features a melodic line with dynamics *p* and *f*. Includes a "pizz." (pizzicato) marking.
- Vla. (Viola):** Features a melodic line with dynamics *p* and *f*. Includes a "tr." (trill) marking.
- Vc. (Violoncello):** Features a melodic line with dynamics *p* and *f*. Includes a "pizz." (pizzicato) marking.
- Cb. (Contrabass):** Features a melodic line with dynamics *p* and *f*. Includes a "pizz." (pizzicato) marking.

The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (*p*, *f*, *mf*, *pp*), and articulation marks.

拉赫玛尼诺夫:《交响舞曲》(II)

464

通过转接将它连接起来,情况就会大不一样,由于转接的原因,线条的音色多样化了,轮廓突出了,如有必要还可以运用踏板音作为相互间的联系。

在例 11-13 里,9 小节的旋律线条像流水一样,非常流畅地从高音区流向最低音区,作者将它划分为许多小单位,组成两个乐句(第二句实际是低八度反复一次)。每句 3 个动机由三类乐器按正常排列次序轮换演奏,由于音色关系给人以模仿的印象。至此,结构清楚了,线条生动了,形象也鲜明了,这样的划分句子对听者来说很容易记忆。我们也可设想,前 4 小节一种乐器演奏,后 4 小节另一种乐器演奏(整个线条用一种乐器是难以胜任的),两者一对比问题就十分清楚了,无须再用笔墨。现在我们可以得出一个结论:在乐队里,凡是平淡的线条,轮廓不清楚的线条,通过转接都可使轮廓清晰,形象生动。(见例 11-13)

下面一例,线条如果不用转接方法配器,将使结构含混不清,缺乏轮廓感。这里,作者按音的进行规律将它分割为每小节一个动机,因为接下去的小节,音的进行方向与音程关系与上一小节相同,虽然音高位置不一样。与上例相似,也以正常排列次序逐个向下转接。以弦乐为底色加上不同木管的音色,每小节色调也是变化的。

这种转接方法同样可以运用在伴奏声部、低声部等。(见例 11-14)

5. 为赋予线条发展的紧张度(逐渐)

为了获得乐句、乐节、动机音响的逐渐发展,可借助乐器的发音性质(平稳的与紧张的),通过转接手段逐渐过渡,是一种简单而有预期效果的方法。

把乐队乐器按它的音响特点,即它的厚度、浓度、亮度、暗度、强度等排一排队,转接过程中可选用从弱的到强的、从单薄的到浓厚的、从黯淡的到明亮的乐器,使音响逐渐增长,或者相反,使音响逐渐减弱;也可以利用音区交错,即发音平稳的音区与发音紧张的音区按动机音响增长与减弱的要求,通过转接来达到目的。当然,也可以把复合音色放在音响增长的后面,因为复合音色的音响比单一音色的音响厚实得多,从纯音色到混合音色的转接是音响发展的重要手段。这一手法也可用在渐强与渐弱过程中。如图这样两件乐器的转接:



在两件乐器重叠处要多几个音才能形成音响明显的增长。

在柴科夫斯基《第六交响曲》第二乐章中(参看例 5-3),有这么一段动机转接,音区逐渐上升(f^1 、 b^{b1} 、 d^2 、 f^2a^2)是交给: Fl. (低音区) Solo → Ob.solo → Cl.solo → Fl. a^2 } 8 → Ob.I } 8 → Ob.II } 8 这就是音响通过转接得到发展的方法。

例 11-13

鲍罗廷：《第一交响曲》（Ⅱ）

Allegro (♩ = 132)

The musical score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and a string section (Archi). The Flute part begins with a melodic line marked *p* and *a2*. The Bassoon part has a melodic line marked *p* and *dim.*. The string section provides a rhythmic accompaniment marked *dim.*. The second system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Cor.), and the string section (Archi). The Flute part has a melodic line marked *pp* and *a2*. The Oboe part has a melodic line marked *p* and *a2*. The Clarinet part has a melodic line marked *pp* and *a2*. The Bassoon part has a melodic line marked *pp* and *a2*. The Horn part has a melodic line marked *pp* and *a2*. The string section provides a rhythmic accompaniment marked *pp* and *rall.*. The score is in G major and 2/4 time.

例 11-14

米亚斯科夫斯基：《第五交响曲》（I）

Animando (Allegro tenebroso e con anima) (♩ = 96)

The musical score is arranged in two systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl.b. (B^b)), Bassoon (Fag.), and Cor in F (Cor. (F)). The second system includes Trombone (Tbr.), Tuba, Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vle.), and Cello (Vc.).

Key musical details include:

- Flute (Fl.):** Starts with a quarter rest, followed by a half note G4, and then a half note F4.
- Oboe (Ob.):** Plays a rapid sixteenth-note scale from G4 to D5, marked *a2*.
- Clarinet in B-flat (Cl.b. (B^b)):** Plays a half note G3, followed by a half note F3, and then a half note E3.
- Bassoon (Fag.):** Plays a half note G3, followed by a half note F3, and then a half note E3.
- Cor in F (Cor. (F)):** Starts with a half note G3, followed by a half note F3, and then a half note E3. Dynamic markings include *p*, *poco*, and *sf*.
- Trombone (Tbr.):** Plays a half note G3, followed by a half note F3, and then a half note E3. Dynamic markings include *p* and *poco*.
- Tuba:** Plays a half note G3, followed by a half note F3, and then a half note E3. Dynamic markings include *p*, *poco*, and *sf*.
- Violin I (VI. I):** Plays a half note G4, followed by a half note F4, and then a half note E4. Dynamic marking includes *sf*.
- Violin II (VI. II):** Plays a half note G4, followed by a half note F4, and then a half note E4. Dynamic marking includes *sf*.
- Viola (Vle.):** Plays a half note G4, followed by a half note F4, and then a half note E4. Dynamic marking includes *sf*.
- Cello (Vc.):** Plays a half note G3, followed by a half note F3, and then a half note E3. Dynamic markings include *senza sord.*, *arco*, *sf*, and *dim.*.

下面请看德彪西的《伊比利亚》一例。开始4小节，每2小节一个小单位，第一次由英国管与一支大管同度演奏的动机转交给一支双簧管独奏，而第二次则交给两支双簧管与两支单簧管八度齐奏，第一次转接有减弱的趋势，而第二次是加强，有音位上升，因为跟着的是两支长笛与两支大管隔开一个八度的齐奏，色调走向明朗，紧接着它转交给第一小提琴在前一次双八度中间未重复的音位上出现，音乐更富于表现力。这样，这段音乐的旋律通过转接逐渐得到了发展。（见例11-15）

在例11-16中，乐句从英国管转交给双簧管，再回交给英国管，形成主题音响的增强与减退，因为双簧管的发音比英国管要紧张些，浓厚些。（见例11-16）

较简单的音响增强的例子可在例11-17看到，以弦乐作为基础，通过木管逐一转接造成弦乐音响的变化——增强与减弱。（见例11-17）

6. 旋律尾音的转接

管弦乐队里经常可以看到句子的尾音被其他乐器所代替。这一转接方法用得很普遍，通过转接增添旋律的色彩变化，通常有这样两种作用：其一是尾音的转接可以促使句子收束时出现弹性；其二是可加强句子的音色对比。前后句子之间由于出现不同的音色，使后句出来时有新鲜感。

尾音转接可用于长句、短句，也适合短小的动机。

请看例11-18，4支圆号的主题动机，由于上行半音进到收束音（F），且在弱拍，有一种倚音感，一解决就收住，如果延长下去对演奏者来说会感到不自然，同时第四个加重音（还原E）也会失去动力性。现在这样配法不仅节奏舒服，色彩也突出。选用英国管的音色是因为比较接近圆号。（见例11-18）

同一曲子的另一段中我们看到长笛动机的尾音被弦乐的和弦接替，虽然长笛没有休止，但因处于较弱的低音区，音响与弦乐相比已微不足道，弦乐和弦有浓厚的共鸣，当然长笛G、A、 $\flat$ B三个音也可不吹，但不休止对演奏者来说也许是必要的。第一个动机尾音用了转接后，第二个动机就新鲜了，因为中间有弦乐音色隔开。（见例11-19）

例 11-15

德彪西：管弦乐《伊比利亚》（Ⅲ）

En cédant et plus libre

En cadant et plus libre

Fl.

Ob.

Cor. i.

Cl. (B $\flat$)

Fag.

(Cor.) (F)

Cast.

T. de B.

1^{er} violon Solo sul G

1^{er} violon Solo colle. n^o

Tutti

Div. par pupitre

Tutti

Div. par pupitre

Tutti

Div. par pupitre

4 C. B. Soli

Qdes Fl.

Hrb

Cor A.

1^{re} et 2^e Cl.

1^{er} Ron

Cors

Cast.

T. de B.

1^{ers} vons Div.

2^{ds} vons Div.

Alt. Div.

velles Div.

C.B.

[illegible]

[illegible]

例 11-16

拉赫玛尼诺夫：《交响舞曲》（Ⅱ）

Andante con moto(Tempo di valse)
Trmpo rubato

Ob. *solo*

C.ingl. *solo*
p espressivo
poco cresc.

Cl.

Vi. solo

div. arco
pp
poco cresc.
dim.

arco
pp
poco cresc.
dim.

Archi
sempre pizz.
pp
poco cresc.
mf

sempre pizz.
pp
poco cresc.
mf

pp
poco cresc.
mf

Ob. I
dim.
mf
p

C.ingl.
mf
p

Cor.

Arpe
p

Archi
dim.
p
un.
dim.
arco
dim.
dim.
dim.
div.
pizz.
mf
p

例 11-17

哈恰图良：舞剧《斯巴达克》第一组曲（Ⅱ）

Allegro ma non troppo ($\text{♩} = 72 - 80$)

poco a tempo

The musical score is arranged in three systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (Cingl.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (Cl. b.), and Bassoon (Fag.). The second system includes Horn (Cor.) and Harp (Arpa). The third system includes the String section (Archi), with parts for Violins (Vl.), Violas (Vla.), Cellos (Vcl.), and Double Basses (Cb.). The score begins with a tempo marking of 'Allegro ma non troppo' and a quarter note equal to 72-80 beats per minute. A 'poco a tempo' marking appears above the woodwind staves. The woodwinds and strings play a melodic line, while the harp provides a rhythmic accompaniment. Dynamics include piano (p), mezzo-forte (mf), and crescendo (cresc.). A rehearsal mark 'meta in Cl. III (II)' is present in the Bass Clarinet part.

例 11-18

理查·施特劳斯：交响诗《梯尔的恶作剧》

Sempre più animato

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony, featuring various instruments. The staves are arranged vertically, with the following instruments listed on the left:

- Kl. Fl.
- 2 gr. Fl.
- 3 Ob.
- Engl. Horn.
- Clar. (D)
- 2 Clar. (B)
- Bassclar. (in B)
- 3 Fag.
- Contrafag.
- 4 Hörner (in F)
- 3 Tromp. (in F)
- 3 Pos. Tuba
- Pauken.
- Viol.
- Br.
- Vol.
- C.B.

The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *ff*, *mf*, *pp*, and *f*. There are also performance instructions like "con sord." and "con (apft)". The page is numbered "10" in the bottom right corner.

例 11-19

理查·施特劳斯：交响诗《梯尔的恶作剧》

Sempre molto animato

Fl. *f*

Ob. *p*

Cl.b. (B $\flat$) *p*

Fag. *p*

Vl. I *div.* *p* *non div.* *p*

Vl. II *p* *div.* *p* *p*

Vle. *p*

Vc. Cb. *p* *p* *p*

7. 为获得两组音色对照与变化的转接

用两种音色截然不同的乐器组进行互换对照,在总谱里是经常看到的色彩呼应方法,这一方法通常以节奏完整的动机为基础,大多数情况用不同的音色以同样的格式反复,当然也可以用相似结构或不同结构进行对照。它们在一瞬间造成强烈的色彩转换,给人以深刻的色彩印象。在衔接处根据动机结构的性质,可以把尾音与头音搭上,或者不搭上。如果色彩变换是平稳的过渡,不造成强烈的心理上的作用,最好使它流畅地暗中改变音色,不让听者察觉出来,我们或叫它“偷换音色”。

对照强烈的例子请看例 11-20,由于两组音色截然分开,头尾音又不重叠,好像是完全不搭界的东西,它们相互间的联系是靠节奏与音调来完成的。(见例 11-20)

例 11-21 情况相反,音色对照是通过模仿进行的,好像呼应一般。这里两组对照的

例 11-20

柴科夫斯基：《第六交响曲》（Ⅲ）

Allegro molto vivace (♩. 152)

1. Flöten 2. Kleine Flöte Oboen 1.2 1.in A 2.in A Klarinetten Fagotte 1.2 1.2. in F Hörner 3.4. in F Trompeten 1.2 in A Aft, Tenor Posaunen Baß Baßtuba Pauken in Fis, C, H Gr. Trommel u. Becken

Allegro molto vivace (♩. 152)

Violine 1 divisi Violine 2 divisi Viola divisi Violoncell divisi Kontrabaß divisi

1. Fl. *p*

2. *p*

Ob. 1.2 *p*

1. in A *p*

Klar. *p*

2. in A *p*

Fag. 1.2 *p*

Hrn. 1.2. in F *p*

Viol. 1 div. *p*

Viol. 2 div. *p*

Vla. div. *p*

Vc. div. *p*

Kb. div. *p*

A

A

A

旋律都是复合音色齐奏，音响性质也就比较柔和，它们表现出一般的组的共同色彩特点。铜管组每小节一个和弦的背景把弦乐与木管两组乐器联结在一起。（见例 11-21）

同类型的配法还可从例 11-22 中见到，这里，木管与弦乐和声性旋律的模仿、对照也是通过铜管（圆号）背景来联结两组音响的，只是动机篇幅比较短小，速度又快，色彩变化显得频繁，有点眼花缭乱之感。（见例 11-22）

接着一例也与上例相类似。长笛与双簧管反行双音旋律在每一小节后是由弦乐同样格式在低八度模仿进行色彩对照的。但是，不像上例用共同音色（铜管）来联系木管与弦乐，而是伴奏节奏（) 采用音色对应的方法，即旋律在木管时，伴奏节奏在弦乐，或相反，旋律在弦乐时，伴奏节奏在木管，以这种办法来统一两者。另外，每小节强拍衔接处重叠，同其他乐器构成一个强拍重音和弦，请看例 11-23。

与例 11-23 同样的配器原则我们还可以举出下例（古典交响曲）。应该指出，相对应的伴奏声部的转接同旋律声部的转接是穿插进行的：

伴奏声部的转接在小节的强拍，并且头尾音搭上；旋律声部的转接在弱拍，因为动机结构的性质，头尾音未搭上。这样使两者能更好地融合在一起。弦乐低声部也是两组音响的联结者。（见例 11-24）

下面举一段节奏性的色彩变化的转接，这里举出同样格式的两种配器样式。a 例，首先指出，加弱音器的小号音色与双簧管音色很接近，但本质不一样。另外，快速的同音反复对双簧管来说，发音有点含糊不清。这里，法利亚把节奏性的句头交给小号，句身交给双簧管，它们在强拍转接，两音搭上，这样不仅小号节奏清晰，双簧管连奏动机也鲜明，而且强拍还能出节奏重音点。假如小号吹全句或者双簧管吹全句，都将缺乏清晰度，会产生笨拙感。b 例，配器原则相同，只是加了重复而已，请注意第二小号的节奏。长笛与短笛有极强的吐音能力。所以全句演奏也能把节奏与连句吹得很清晰。当然，长笛在这里还有把总的音响糅合在一起的作用，使发音更稠密。（见例 11-25a、例 11-25b）

最后举一段关于音色平稳转接的例子。在这里，长笛低音区旋律转交给第一、二小提琴（第 1、3 小节）过渡，曲作者非常精细地使音色暗中转换，衔接处不留一点痕迹，不给听众察觉到它的变化。这是因为小提琴用很轻的力度连弓演奏，并且把头尾两个音相互重叠的缘故。如果用强奏力度或分弓演奏，情况就不同了，音响就不会这么平坦、自然。（见例 11-26）

例 11-21

柴科夫斯基:《第六交响曲》(Ⅱ)

1. *p*

Fl. 1. *p*

2. *p*

3. *p*

Ob. 1, 2 *p*

1. in A *p*

Klar. *p*

2. in A *p*

Fag. 1, 2 *p*

1, 2. in F *mf*

Hrn. *mf*

3, 4. in F *mf*

Trp. 1 *p*

in A *p*

A. T. *mp*

Pos. *mp*

B. *mp*

Btb. *mp*

Pk. *mp*

Viol. 1 *mf*

Viol. 2 *mf*

div. *mf*

Via. *mf*

Vc. *mf*

Kb. *mf*

1. *mf*

Fl. 2. *mf*

3. *mf*

Ob. 1.2 *mf*

1. in A *mf*

Klar. *mf*

2. in A *mf*

Fag. 1.2 *mf*

1.2. in F *mp*

Hrn. *mp*

3.4. in F *mp*

Trp. 1.2 in A *mp*

A.T. Pos. *mp*

B. *mp*

Btb. *mp*

Pk. *mp*

Viol. 1 *mp*

Viol. 2 div. *mp*

Vla. *div.* *p*

Vc. *p*

Kb. *mf*

Ob. 1.2 *a 2* *mf*

1. in A *mf*

Klar. *mf*

2. in A *mf*

Fag. 1.2 *a 2* *mf*

1.2. in F *mp*

Hrn. *mp*

3.4. in F *mp*

Trp. 1.2 in A *mp*

A.T. Pos. *mp*

Btb. *mp*

Pk. *mp*

Viol. 1 *mf*

Viol. 2 *mf*

Vla. *mf*

Vc. *p*

Kb. *mf*

unis. pizz.

mf unis. pizz.

pizz.

例 11-22

Allegro con fuoco

李焕之：管弦乐《春节序曲》

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

VI.I

VI.II

Vle.

Vc.

Cb.

例 11-23

vivacissimo

王云阶：《第二交响曲——抗日战争》（Ⅲ）

Fl.

Ob.

Cl.

Cl. b.

Fag.

C. fag.

Cor.

Tr-be

Tr-ni
e
Tuba

Timp.

Tr-lo

T-ro

V-ni I

V-ni II

V-le

C-b.

V-c.

a2

a1

a2

a2

unif.

This page of a musical score is for a symphony orchestra. It features the following instruments and parts:

- Fl.** (Flute): Two staves, both with treble clefs and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). They play a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Ob.** (Oboe): One staff with a treble clef and a key signature of three sharps. It plays a melodic line similar to the flutes.
- C.ingl.** (Cornet in G): One staff with a treble clef and a key signature of three sharps. It is currently silent.
- Cl.** (Clarinet): One staff with a treble clef and a key signature of three sharps. It plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- Cl. b.** (Bass Clarinet): One staff with a bass clef and a key signature of three sharps. It plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- Fag.** (Bassoon): One staff with a bass clef and a key signature of three sharps. It plays a melodic line with eighth notes.
- C. fag.** (Contrabassoon): One staff with a bass clef and a key signature of three sharps. It plays a melodic line with eighth notes.
- Cor.** (Cor Anglais): Two staves, both with treble clefs and a key signature of three sharps. They are currently silent.
- Tr-be** (Trumpet in B-flat): Two staves, both with treble clefs and a key signature of three sharps. They are currently silent.
- Tr-ni e Tuba** (Trumpet in D and Tuba): Two staves, both with bass clefs and a key signature of three sharps. They are currently silent.
- Tr-lo** (Trombone in F): One staff with a bass clef and a key signature of three sharps. It plays a melodic line with eighth notes.
- V-ni I** (Violin I): One staff with a treble clef and a key signature of three sharps. It plays a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- V-ni II** (Violin II): One staff with a treble clef and a key signature of three sharps. It plays a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- V-le** (Viola): One staff with a treble clef and a key signature of three sharps. It plays a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- V-c.** (Violoncello): One staff with a bass clef and a key signature of three sharps. It plays a melodic line with eighth notes.
- C-b.** (Double Bass): One staff with a bass clef and a key signature of three sharps. It plays a melodic line with eighth notes.

例 11-24

普罗科菲耶夫：《古典交响曲》(Ⅱ)

Larghetto (♩ = 51)

Fl. *pp* *pp* *p*

Ob. *pp* *pp* *p*

Cl. *pp* *pp* *p*

Fag. *pp* *pp* *p*

Trbe. - - - -

Trbn. - - - -

Timp. - - - -

pp *tranquillo* *p*

pp *tranquillo* *p* *tr*

pp *tranquillo* *p* *tr*

pp *tranquillo* *p* *tr*

pp *tranquillo* *p*

pp *tranquillo* *p*

pp *tranquillo* *p*

例 11-25a

法利亚：芭蕾舞《魔法师之恋》(V)(恐怖的舞蹈)

Allegro ritmico (♩ = 126)

Flauto

Piccolo

Oboe *Solo f marc.*

2 Clarinetti (B)

Fagotto

2 Corni (F) I *mf* II *mf*

2 Trombe (B) *f* *Solo con sord.*

Timpani *mf* *p*

Piano *f* *p*

Violini I

Violini II

Viola *pizz.*

Violoncello *f marc. unia. pizz.* *f marc. pizz.* *mf*

Contrabassi *f marc.* *mf*

Allegro ritmico (♩ = 126)

The image displays a page of musical notation, likely a piano score, organized into three systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

- First System:** The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff features a bass line with eighth notes and rests. A dynamic marking *p* is present in the bottom staff.
- Second System:** The top staff continues the melodic line. The bottom staff features a bass line with eighth notes and rests. A dynamic marking *p* is present in the bottom staff. Below the bottom staff, the text *2 Ped.* is written.
- Third System:** The top staff continues the melodic line. The bottom staff features a bass line with eighth notes and rests.

例 11-25b

法利亚：管弦乐《魔法师之恋》(V)(恐怖的舞蹈)

Allgro ritmico (♩ = 126)

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Trbe.

Trbn.

Pf.

Archi

I senza sord.

II con sord. *f marc.*

molto marc.

arco

sf marc. sempre
arco

sf marc. sempre
pizz.

muta in Piccolo

f *dim.*

I Solo *mf* *I con sord.*

p *dim.*

sul tasto *pp* sul tasto *ppp*

f *pp* *mf* *pizz.* *mf* *dim.* *dim.* *mf* *dim.*

例 11-26

普罗科菲耶夫：舞剧《罗密欧与朱丽叶》第二组曲（V）

Andante ($\text{♩} = 80$)

Fl.
Ob.
Cl.
Tuba
V-ni II
V-la
C-b.
Arpa

(con sord.)
div. (con sord.)
arco div.
unia. pizz.
con sord. arco
con sord. unia.

pp, *mf*, *p*, *f*

第十二章 配器手法之三

——呼应、对答、回声

所谓“呼应结构”是指在一短句之后，跟着几个用相似材料构筑成的短句或动机的交替出现；而“对答结构”是指两个对比材料的短句相互并列，类似二人对话一般；至于“回声结构”则是指在短句之后跟着另一个或两个较弱短句的“应声”，造成远距离的感觉。这3种结构都必须有音色对比或附带有音区的对比。

然而，管弦乐的呼应结构、对答结构、回声结构这3种不同现象的概念，有时有点含混不清，实质上也确有许多相似之处，甚至难以分辨。但它们的基本出发点乃是为了获得管弦乐的色彩对比。

对比是写作管弦乐曲的基本方法。呼应、对答、回声是管弦乐对比方法中最常用、最有效的手法之一，它们属于横向对比，通过前后两个段落采用不同音色形成色彩对照，推动音乐发展。

关于管弦乐的色彩对比，可分纵向色彩对比与横向色彩对比。纵向色彩对比是指不同音色的织体同时出声。横向色彩对比是指不同音色的结构先后出声。至于管弦乐队中的其他对比方法那是相当多样的，但总的对比目的，无非是为了突出主题、分清线条以及避免单调乏味。关于前者我们已谈及很多，而后者（横向对比）正是本章所要阐述的内容。

但是，这里不得不指出，呼应、对答、回声仅仅是一种管弦乐色彩对比结构的归类，这种横向的管弦乐色彩对比也如同其他的配器方法一样，没有固定的法则可循。关于管弦乐色彩是无法言传的。它的处理方法十分繁复多样，千变万化，只能靠读者自己分析名家总谱，积累配器知识，培养掌握名家作品中显示出来的色彩规律，充实自己广袤的音色感觉，以唤醒读者的色彩想象力。

第一节 呼应结构

呼应结构是在这样的情况下组成的，即在一个较完整或较有特点的主题材料的乐思后面，自由地接以若干补充性的短句或动机，把这个较完整而有特点的短句乐思加以引申、补充，形成一呼一应对比交替出现。

通常，这种结构的几个不同声部除了音色对比外，还需要有音区的对比，即在不同的音高位置（上面的或下面的音区），如果在相同的音区，那么音色的区别必须大一些。另外，呼应结构一般都是开放性的，“应”的声部数目也可多可少，这样便于音乐展开，可以运用任何手法来形成呼应。总之，呼应结构的处理可以非常自由地随作者的意思去安排。但是，当用相同材料或不同材料组成呼应时要注意这样一些规律：

运用相同材料形成的对比，它类似模仿，一般都在不同的乐器组出现，使之有强烈的音色区别。如果运用不同材料形成对比，这时有点像对答，但是它的材料往往不如对答有特点，重要性与完整性可能也不显著，有时甚至是偶然的组合，总之没有严格的要求。由于“应”的声部的插入，音色被分割了，形成对比发展的两个线条，使前后的色彩更加鲜明。下面分类研究一下不同的用法：

1. 相同材料、相同节奏的呼应

这一类型的写法，“应”的声部用同一旋律材料，同一节奏，也就是说用完全一样的写法，只是采取不同的音色与不同的音区，但有时因和声关系，旋律进行中可能有个别音的调整。请看例 12-1 的呼应写法，“应”的声部在相隔两个八度的大提琴上出现，完全是一种模仿。另外，这里 6 小节的乐句出现两次，第 2、3 与第 8、9 小节双簧管与单簧管声部又好似是前两小节第一小提琴与双簧管的对比材料呼应，有一种双重呼应的感觉。（见例 12-1）

下面我们将看到两例独唱与独奏乐器的呼应，这种呼应写法在协奏曲一类作品中常见，例如小提琴独奏由管乐器（如 F1.）独奏来呼应。例 12-2 在独唱后面跟着长笛从容不迫的呼应（两小节一次），最后两者汇合在一起构成小三度音程（注意长笛在下方，为使旋律不受影响）。另外请注意在长笛与独唱构成三度音程前进入时声部的关系——即隔一拍的模仿进入，而这之前长笛是隔两拍进入的。

同一作品的第一乐章也是相同写法的呼应，只是“应”的乐器改为单簧管，属于紧接呼应（单簧管相隔一拍进入）。这两例同样属于一种模仿写法。（见例 12-2、例 12-3）

例 12-1

马思聪：管弦乐组曲《山林之歌》(III)

Andante (♩=72)

Ob., Cl., Fag., Cor., Vl. I, Vl. II, Vla., Vc., Cb.

Ob., Cl., Vl. I, Vl. II, Vla., Vc., Cb.

例 12-2

格里埃尔：《声乐协奏曲》（Ⅱ）

Fl. *rall.* *a tempo* (♩. = 66) *p*

Ob. *pp*

Cl(B♭) *pp*

Fag. *pp*

Arpa *pp*

Archi *div.* *pp* *p*

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl(B♭)), Bassoon (Fag.), and Harp (Arpa). The Flute part begins with a 'rall.' (rallentando) marking, followed by a tempo change to 'a tempo' with a quarter note equal to 66 beats per minute. The woodwinds and harp play in a piano-piano (pp) dynamic. The Flute has a melodic line starting in the third measure, marked with a 'p' (piano) dynamic. The second system includes staves for Violins (Archi), Violas, Cellos, and Double Basses. The strings play a sustained harmonic in a piano-piano (pp) dynamic, marked with 'div.' (divisi) and 'pp'. The Double Bass part has a melodic line starting in the third measure, marked with a 'p' (piano) dynamic. The tempo change to 'a tempo' occurs at the beginning of the second system.

Fl. I

Arpa

Canto

VI. II

Vle.

Vc.

p

enh.

Fl. I

Cl.

Arpa

Canto

VI. II

Vle.

Vc.

p

pp

例 12-3

格里埃尔：《声乐协奏曲》（I）

string. poco a tempo (♩ = 72)

Cl. I(B^b) *p* *doice* -3-

Cor. (F) *p* + -3-

Arpa *p* -3-

Canto *ten.* -3-

VI. I *div. in 2* -3-

VI. II -3-

Vle. -3-

Vc. -3-

Cl. poco stringendo rit. a tempo *p* *doice* -5-

Canto *tr.* -3-

Archi *div.* *p* -3-

Archi *p* -3-

Archi *p* -3-

Archi *p* -3-

模仿式呼应还可以从下例见到,两支圆号轮流独奏由英国管与单簧管独奏来呼应。个别指挥家在处理此段音乐时,把第3、4小节给删节了,这样旋律是紧凑了,但伴奏中由弦乐演奏的半音下行的增三和弦线条被割断了。(见例12-4)

理查·施特劳斯的《梯尔的恶作剧》一例较为特别,这里有两条紧随的呼应线(第一、二小提琴),而这两条呼应线的材料、节奏、方向都一致,进入时的部位也一样,都相隔3个八分音符,只是音程不一样,第一小提琴以同度,第二小提琴以高五度模仿呼应。听起来第一小提琴声部较清楚,它处于单簧管延长音处,而第二小提琴由于紧随单簧管进入就显得不那么突出了。应该指出的是,呼应线把所有的空档都用十六分音符给填满了,使线条十分紧凑。(见例12-5)

下面一例是两组音色大齐奏的对照型的呼应,情况有些特别,它运用了重叠形式。(见例12-6)

2. 相同材料,不同写法的呼应

这一类呼应手法与上述相类似,“应”的声部采用同样材料、同样节奏,但以不同的音程或不同的进行方向呼应。

卡巴列夫斯基在他的《大提琴协奏曲》的最后结束处,有一段弦乐快速进行中插入木管的呼应,使音响表现出华丽的色彩。这里采用同材料、同节奏,而不同进行方向的呼应。(见例12-7)

另一例是《古典交响曲》中的一段,与上例相比较变化稍大些,采用同一主题材料,相似节奏,反向进行的呼应(单簧管、大管与中提琴互相重复)。(见例12-8)

接着一例是通过音区的对比与色彩的对比形成呼应,对称的两次呼应节奏完全一致,音的进行方向虽然基本相同,但写法是不一样的。这样的呼应有点类似对答。(见例12-9)

3. 用对比材料构成的呼应

运用完全不一样的对比材料组成的呼应,同对答很接近,但材料不如对答重要,方向可以非常自由,形式可以相当多样。在作品中经常看到通过呼应方式把前后句隔开,穿插一些与主题不相关的材料而获得鲜明的对比,“应”的声部材料的重要性也可强可弱,有时很像伴奏音型,例如在《斯巴达克》第一组曲第五段一例中,细分为3部的第一小提琴演奏的和弦加上竖琴的重复,因为是在主题延长音处进行,篇幅又短,给人一种凸出的伴奏型的感觉。(见例12-10)

而同一曲子的第二段中,小提琴“应”的声部材料的相对完整性与明显的对比性,很接近对答,但它缺少对答应有的个性。(见例12-11)

下面一例管乐器的呼应非常明显属于一种穿插性的对比结构,因为材料没有个性,仅仅是一种色彩对比,呼应的性格就比较突出。(见例12-12)

例 12-4

沃恩·威廉斯：《第二交响曲》（Ⅱ）

Lento *solo*

C. i. *pp* *I solo*

Cl. (A) *pp* *solo*

Cl. b. (B $\flat$) *I solo* *pp* *solo* *ten.*

1.2.(F) *pp* *III solo*

Cor. 3 (F) *pp*

Piatti *pppp* (soft stick)

Arpa *sol pp*

Violin I *div* *ppp* *sul ponticello*

Violin II *ppp* *sul ponticello*

Viola *div.* *ppp* *sul ponticello* *solo*

Cello I *solo*

Div. *Tutti* *pp naturale*

Cello II *ppp* *sul ponticello*

poco rit.
etwas gemächlicher

Ob. I

C.ingl.

ar. (B)

Cl.b.
in B)

2 Fag.

C.fag.

4Cor.
in F)

trba. III
(in C)

poco rit.
(Dämpfer weg.) etwas gemächlicher

I

VL

II

Vi.

Vc.

Cb.

The image shows the first system of a musical score for 'Die Meistersinger von Nürnberg'. The staves are arranged vertically from top to bottom: Piccolo (Picc.), Two Flutes (2 Fl.), Two Oboes (2 Ob.), English Horn (C. ingl.), Two Clarinets in B-flat (2 Cl. (B)), Bassoon (2 Fag.), Cor Anglais III & IV in F (Cor. III. IV (in F)), Three Trumpets in C (3 Trbe. (in C)), Violins I & II (I, VI., II), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The music is written in G major and common time. The first measure features a Piccolo entry with a piano (p) dynamic. The second measure has a flute entry also marked p. The third measure contains a woodwind ensemble passage starting with a mezzo-forte (mf) dynamic. The fourth measure continues this passage. The fifth measure introduces a string section entry with a pizzicato (pizz.) instruction. The sixth measure shows further development of the string part. The seventh measure includes a vocal entry for the character Hans Sachs, indicated by the lyrics 'die Hälfte' and a piano (p) dynamic. The eighth measure concludes the system with a final chordal texture.

This page of musical notation is for a string quartet, consisting of four staves. The notation includes various musical symbols and dynamic markings:

- Staff 1 (Violin I):** Features a melodic line with a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking and a *dim.* (diminuendo) marking. It includes a *p* (piano) dynamic marking and a *pp* (pianissimo) marking.
- Staff 2 (Violin II):** Features a melodic line with a *p* (piano) dynamic marking and a *pp* (pianissimo) marking.
- Staff 3 (Viola):** Features a melodic line with a *p* (piano) dynamic marking and a *pp* (pianissimo) marking.
- Staff 4 (Cello/Double Bass):** Features a melodic line with a *p* (piano) dynamic marking and a *pp* (pianissimo) marking.
- Staff 5 (Violoncello):** Features a melodic line with a *p* (piano) dynamic marking and a *pp* (pianissimo) marking.
- Staff 6 (Violoncello):** Features a melodic line with a *p* (piano) dynamic marking and a *pp* (pianissimo) marking.
- Staff 7 (Violoncello):** Features a melodic line with a *p* (piano) dynamic marking and a *pp* (pianissimo) marking.
- Staff 8 (Violoncello):** Features a melodic line with a *p* (piano) dynamic marking and a *pp* (pianissimo) marking.
- Staff 9 (Violoncello):** Features a melodic line with a *p* (piano) dynamic marking and a *pp* (pianissimo) marking.
- Staff 10 (Violoncello):** Features a melodic line with a *p* (piano) dynamic marking and a *pp* (pianissimo) marking.
- Staff 11 (Violoncello):** Features a melodic line with a *p* (piano) dynamic marking and a *pp* (pianissimo) marking.
- Staff 12 (Violoncello):** Features a melodic line with a *p* (piano) dynamic marking and a *pp* (pianissimo) marking.
- Staff 13 (Violoncello):** Features a melodic line with a *p* (piano) dynamic marking and a *pp* (pianissimo) marking.
- Staff 14 (Violoncello):** Features a melodic line with a *p* (piano) dynamic marking and a *pp* (pianissimo) marking.
- Staff 15 (Violoncello):** Features a melodic line with a *p* (piano) dynamic marking and a *pp* (pianissimo) marking.
- Staff 16 (Violoncello):** Features a melodic line with a *p* (piano) dynamic marking and a *pp* (pianissimo) marking.
- Staff 17 (Violoncello):** Features a melodic line with a *p* (piano) dynamic marking and a *pp* (pianissimo) marking.
- Staff 18 (Violoncello):** Features a melodic line with a *p* (piano) dynamic marking and a *pp* (pianissimo) marking.
- Staff 19 (Violoncello):** Features a melodic line with a *p* (piano) dynamic marking and a *pp* (pianissimo) marking.
- Staff 20 (Violoncello):** Features a melodic line with a *p* (piano) dynamic marking and a *pp* (pianissimo) marking.

This page of musical notation is for a string orchestra, featuring five systems of staves. The first system includes Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses. The notation is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte) are used throughout. The notation is arranged in a standard orchestral format, with the Violins I staff at the top and the Double Basses at the bottom. The page contains a total of 20 measures of music, with some measures featuring complex rhythmic figures and others being rests.

例 12-6

柴科夫斯基：《第六交响曲》（III）

Allegro molto vivace (♩ = 152)

Instrument parts shown:

- I Fl.
- II Fl.
- Picc.
- Ob. I II
- I. in A
- Cl.
- II. in A
- Fag. I II
- I II. in F
- Cor.
- III IV. in F
- Trbe. I II
- in A
- A.T.
- Pos.
- B.
- Btb.
- Pk.
- Gr.Tr.
- Vl. I
- Vl. II
- Vle.
- Vc.
- Ch.

Dynamic markings: *sempre fff*

The image displays a musical score for a string orchestra, consisting of six staves. The notation is as follows:

- Staff 1 (Violins I):** Treble clef, key of D major. It begins with a melodic line, followed by a series of sixteenth-note runs. A first finger (1) fingering is indicated.
- Staff 2 (Violins II):** Treble clef, key of D major. It follows a similar pattern to the first staff, with sixteenth-note runs and a first finger (1) fingering.
- Staff 3 (Violas):** Treble clef, key of D major. It features a melodic line with a first finger (1) fingering.
- Staff 4 (Violoncellos I):** Treble clef, key of D major. It contains a melodic line with a first finger (1) fingering.
- Staff 5 (Violoncellos II):** Treble clef, key of D major. It contains a melodic line with a first finger (1) fingering.
- Staff 6 (Double Basses):** Bass clef, key of D major. It contains a melodic line with a first finger (1) fingering.

The score is divided into three measures. The first measure shows the initial melodic lines. The second and third measures show the continuation of the sixteenth-note runs. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingering numbers.

例 12-7

卡巴列夫斯基：《大提琴协奏曲》(Ⅲ)

Più mosso (♩ = 84)

The musical score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Features rapid sixteenth-note passages in the first and fourth measures, marked with a forte (*f*) dynamic.
- Ob. (Oboe):** Mirrors the flute's rapid passages in the first and fourth measures, also marked *f*.
- Cl. B♭ (Clarinet B-flat):** Similar to the flute and oboe, with rapid sixteenth-note figures in measures 1 and 4, marked *f*.
- Fag. (Bassoon):** Plays a sustained, low-register note in the first measure, marked *f*.
- Cor. (F) (Cor Anglais):** Plays a series of eighth notes in the first measure, marked *f*.
- Tb. (B♭) (Trombone B-flat):** Plays a series of eighth notes in the first measure, marked *f*.
- Tbn. (Tuba):** Plays a sustained, low-register note in the first measure, marked *f*.
- Timp. (Timpani):** Plays a series of eighth notes in the first measure, marked *f*.
- Piatti (Cymbals):** Plays a series of eighth notes in the first measure, marked *f*.
- Cassa (Cassa):** Plays a series of eighth notes in the first measure, marked *f*.
- Cello Solo:** Plays a series of eighth notes in the first measure, marked *f*.
- VI. I (Violin I):** Plays a series of eighth notes in the first measure, marked *f*.
- VI. II (Violin II):** Plays a series of eighth notes in the first measure, marked *f*.
- Vle. (Viola):** Plays a sustained, low-register note in the first measure, marked *f*.
- Vc. (Violoncello):** Plays a sustained, low-register note in the first measure, marked *f*.
- Cb. (Contrabass):** Plays a sustained, low-register note in the first measure, marked *f*.

The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

例 12-8

普罗科菲耶夫：《古典交响曲》（IV）

The musical score consists of four staves. The first two staves (Violin I and Violin II) play a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting in measure 21 and continuing through measure 26. The third staff (Viola) has a melodic line starting in measure 22, marked with a *mp* dynamic. The fourth staff (Cello/Double Bass) has a melodic line starting in measure 22, marked with a *mf* dynamic. The score includes various dynamics such as *pp*, *mp*, *mf*, and *p*. There are also articulation marks like accents and staccato (*pizz.*). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Measure 21: Violin I and II play a melodic line. Dynamics: *pp*.
 Measure 22: Violin I and II continue. Viola enters with a melodic line. Dynamics: *mp*.
 Measure 23: Violin I and II continue. Viola continues. Dynamics: *mp*.
 Measure 24: Violin I and II continue. Viola continues. Dynamics: *mp*.
 Measure 25: Violin I and II continue. Viola continues. Dynamics: *mp*.
 Measure 26: Violin I and II continue. Viola continues. Dynamics: *mp*.

例 12-9

拉赫玛尼诺夫：《第二交响曲》（Ⅱ）

Allegro molto ($\text{♩} = 126$)

The score is arranged in three systems. The first system includes Flutes (I, II, III), Oboes (I, II, III), Clarinet (Cl.), Bassoon (Cl.b.), and Bassoon (Fag.). The second system includes Cor, Trumpets (I, II, III), Trombones (Tr-b), Tuba (Tr-ni), and Timpani (Timp.). The third system includes Cymbals (Camp.) and Strings (Archi). The score features various dynamic markings and articulations, including *pp*, *f*, *dim.*, *p*, *cresc.*, and *div.*. The tempo is marked *Allegro molto* with a quarter note equal to 126 beats per minute.

The musical score is arranged in three systems. The first system includes woodwinds (flutes, oboes, bassoons) and strings. The second system continues the woodwinds and strings. The third system includes percussion (maracas, triangles) and strings. The notation features various dynamics such as *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *dim.* (diminuendo), *un.* (unison), *div.* (divisi), and *marc.* (maracas). There are also performance instructions like *a. 2* (allegretto) and *marc.* (maracas). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

例 12-10

哈哈图良：舞剧《斯巴达克》第一组曲（V）

(Andante $\text{♩} = 60$)

Cl. I *Isolo*
p dolce espress.

Cor. I

Arpa

Archi
pppp
p dolce vibrato
pppp
pppp
pppp
pppp

Cl. I

Arpa

Archi
p dolce vibrato
p

例 12-11

哈恰图良：舞剧《斯巴达克》第一组曲（II）

stringendo più mosso sosten.

Cl. *cresc.*

Cor. *p*

unis.

Archi *p*

div. *p* *(pizz.)*

a tempo sosten. a tempo

mf

例 12-12

哈恰图良：舞剧《加雅涅》第三组曲（1）

Allegretto ma non troppo (♩ = 66-69)

The musical score is arranged in systems. The first system includes woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon) and strings (Violins, Violas, Cellos/Double Basses). The second system features two Horns (labeled 'Cor.'), a Military Drum (Tamburo militare), and the string section. The third system continues the woodwinds and strings. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff*, *marcato*, and *unis. arco*.

Woodwinds: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet in B^b), Fag. (Bassoon). They play complex rhythmic patterns with many beamed notes.

Brass: Cor. (Horn). Two parts are shown, both playing *sol* (solo) passages with *ff* (fortissimo) dynamics and *marcato* (marked) articulation. The key signature for the horns is indicated as *Cor. in F^b*.

Percussion: Tamburo militare (Military Drum). It plays a simple, rhythmic pattern.

Strings: Archi (Violins, Violas, Cellos/Double Basses). They provide a harmonic and rhythmic foundation, with some parts marked *unis. arco* (unison, arco).

一般说,“应”的声部的力度不要强于前面的声部,但下一例却相反,应的声部采用强奏的混合音色,由于线条是简化进行,确是地道的呼应声部。(见例 12-13)

4. 作为段落结构结束的呼应

这一呼应手法,从曲式角度看往往是补充句。如果没有这种补充句音乐难以收拢,发展线索就会不自然。从配器角度看,这样的补充句常常是典型的呼应结构。

请看下例,第 3 小节的十六分音符及小号与长号的八度重叠的滑音。(见例 12-14)

布洛赫《小提琴协奏曲》一例虽然是乐曲刚开始,但它是短小的引子。引子有两种写法,一是开放性的写法,紧接着引出主题;二是收拢性的写法(本例属于后者),引子告一段落后,才出现主题。收拢性的引子在配器上常采用呼应的手法,通常还伴随多次减弱呼应,给人以收束感。像下面例子的这种写法是十分典型的。(见例 12-15)

德彪西《夜曲》一例是乐章的最后几小节,圆号与弦乐拨奏是长笛的呼应,也是很典型的,造成逐渐消失之感,加深乐曲结束的印象。(见例 12-16)

第二节 对答结构

对答结构基本上是以两个不同的主题材料形成对比,一问一答交替出现,像两人对话一般,通常用双数结构,即两次一问一答。构成对答的两个主题基本上应该是对比的,具有性格的,但也可能是相似的,或者相同的,因为对话有时也可能重复对方的意思,加重语气,当然重要性可能被削弱。如果是后者,那么在功能含义上应该是不同的,而且有一定的完整性。

也像呼应结构一样,对答结构也必须具有比较明显的音色对比。有时还有音区的对比,假如这样的话,应该把问的句子放在低的音区,通常是给弦乐,答的句子放在高的音区,给木管较合适。配器方式也是多种多样的,下面分类叙述:

1. 对比材料的对答

先看一段在同一组的对答结构。由于在一个组内音色有某种共同的特点,它的对比度远没有采用分组音色对答来得强烈,这时在配器写法上应有较大的不同,例 12-17 就是这样的例子。这里,对答的音色都在木管组——双簧管与单簧管,而且在同一音区,对比是通过两个材料性格的(音调的与节奏的)不同,以及两种伴奏音色的区别,先在弦乐后在圆号。由于音色关系,对比不是那么鲜明。这种对答往往表现出音乐的平稳进行。(见例 12-17)

例 12-13

拉赫玛尼诺夫:《交响舞曲》(II)

Andante con moto

[illegible]

例 12-14

哈恰图良：舞剧《加雅涅》第三组曲（马刀舞）

presto (♩ = 184)

Picc.
 Fl.
 Ob.
 Cl. (B $\flat$)
 Fag.
 Cor. (F)
 Tb. (B $\flat$)
 Tbn. e
 Tub.
 Timp.
 Silof.
 T-ro
 Arpa
 Vl. I
 Vl. II
 Vle.
 V-c.
 C-b.

f gliss.
1st Solo
f gliss.

例 12-15

Allegro deciso ($\text{♩} = 100$)

E. 布洛赫:《小提琴协奏曲》(1)

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in E-flat (Cl. E $\flat$), Clarinet in A (Cl. (A)), Clarinet in B-flat (Cl. B $\flat$), Bassoon (Fag.), and Horn in F (Cor. (F)). The second system includes parts for Trombone (Timp.), Violoncello (VC.), and Contrabass (Cb.). The score is written in 2/4 time with a tempo of Allegro deciso ($\text{♩} = 100$). The key signature has one flat (B-flat). The score features various musical notations including dynamics (f, mf, p, dim.), articulation (accents, slurs), and phrasing (breath marks, hairpins). The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the brass instruments provide harmonic support and melodic lines.

例 12-16

德彪西：管弦乐《夜曲》(I)

Fl. I *encore plus lent*
pp

Cors (Fa)
I *pp* *ppp*
II *sourdines* *pp* *ppp*

Timp. *pp* *ppp*

VI. I *encore plus lent* *pizz.* *pp* *ppp*

VI. II *pizz.* *pp* *ppp*

VI. II *div.* *pizz.* *pp arco* *pp*

VI. II *div.* *sur la touche* *pizz.* *pp arco* *pp*

Vle. *div.* *sur la touche* *pizz.* *pp arco* *pp* *unis. pizz.* *ppp*

Vle. *div.* *sur la touche* *pizz.* *pp arco* *pp* *unis. pizz.* *ppp*

Vc. *sur la touche* *pizz.* *pp* *ppp*

Vc. *pizz.* *pp* *ppp*

Cb. *pizz.* *tutti pizz.* *pp* *ppp*

例 12-17

王云阶：《第二交响曲——抗日战争》（Ⅲ）

The musical score is divided into two systems. The first system includes parts for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr-be), Trombone (T-ro), Violin II (V-ni II), Violin I (V-le), Viola (V-c), and Cello (C-b.). The second system includes parts for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor.), Trombone (T-ro), Violin II (V-ni II), Violin I (V-le), Viola (V-c), and Cello (C-b.).

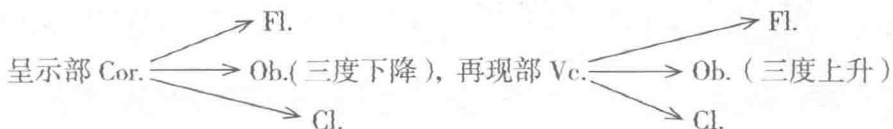
First System:

- Ob.:** Starts with a whole rest, then plays a series of eighth notes. Markings: *az Vivacissimo*, *f*.
- Cl.:** Plays a melodic line with a slur. Marking: *f*.
- Cor.:** Plays a series of eighth notes. Marking: *IV*.
- Tr-be:** Plays a series of eighth notes.
- T-ro:** Plays a series of eighth notes.
- V-ni II:** Plays a series of eighth notes. Marking: *Vivacissimo*.
- V-le:** Plays a series of eighth notes.
- V-c.:** Plays a series of eighth notes. Marking: *f*, *piex.*
- C-b.:** Plays a series of eighth notes. Marking: *f*, *piex.*

Second System:

- Ob.:** Continues the melodic line. Marking: *15*.
- Cl.:** Continues the melodic line with a slur.
- Cor.:** Continues the series of eighth notes.
- T-ro:** Continues the series of eighth notes.
- V-ni II:** Continues the series of eighth notes.
- V-le:** Continues the series of eighth notes.
- V-c.:** Continues the series of eighth notes.
- C-b.:** Continues the series of eighth notes.

接着看一段里姆斯基-科萨科夫的作品,对比较上例强烈,情况有些特殊,在统一的海的背景上由一支圆号独奏吹出主题,好像话没有说完就被木管的回答所打断,这样的情景在我们平时谈话中也常有发生,符合心理规律。这里我们看到,把柔和的问的旋律放在低的音区,由音响柔润的圆号独奏。有趣的是,三次对答每次问的句子都在圆号,而答的句子顺着乐器排列次序由上而下按三度音程关系交给长笛、双簧管、单簧管交替出现。同样的配器写法在再现部却把问的句子交给大提琴独奏,而答的句子与呈示部相反,由下而上给单簧管、双簧管、长笛顺着次序三度上升。请看图式:



见例 12-18。

一问一答的句子,如果运用截然不同的主题材料,再加上音色的对比,最能表达出对答结构的特点,如下面的例子。柴科夫斯基的这段音乐,用两种对比强烈的材料,两组不同的音色,高低不同的音区构成一段对答结构。柔和而含蓄的主题放在低音区给弦乐,活跃而跳动的材料放在高音区给木管,因为木管演奏断续节奏非常符合这一材料的性格。另外,用圆号延长音给木管以音响支持。(见例 12-19)

下面例 12-20 与上例相似,但配法有点不一样,优美纤细的、开放位置的和弦性旋律在上面音区交给弦乐演奏,符合这一主题的性格。诙谐粗野的、密集位置的和弦性旋律在下面音区由圆号吹奏,同样符合这一主题的特性,情况正好与上例相反。这样,引子材料用弦乐,主题材料用圆号构成一段对比强烈、性格突出的对答结构,也是成双呈示,出现两次。注意持续低音的音色对比关系。(见例 12-20)

同音区的对答请参阅下例,这里两个对答旋律都是单线条的,用同一伴奏型把它们联结在一起,这是因为对答的结构是动机性的,节奏是舞蹈性的,又具有叙事的性质。由于伴奏没有形成音色对比,因此音乐发展较为平稳,这里不要求过分的色彩变化。(见例 12-21)

2. 相同材料的对答

相同材料的对答前面已经提到,即前后句的含义应该是不同的,但是即使这样,如果不在配法上加以精心设计,很可能像呼应,同呼应结构混淆。下面举的这个例子,是长句对答,好似两个不同心情的人的对话,它是用这样的配器手法来达到的:

a) 音区的对比; b) 色调的对比; c) 音响密度的对比。

对句用第一小提琴与大提琴八度叠加,放在较低的音区,在它下方的和声线采用混合音色(加进单簧管与低音单簧管也是八度),因而音响非常深沉;答句情况不同,它

例 12-18

里姆斯基-科萨科夫：管弦乐《舍赫拉查达》(I)

Allegro non troppo

Fl.

Ob.

Cl. (A)

Fg.

Cr. I, II (F)

V. I

V. II

Vle

Vc. solo

Vc. altri

Cb.

Fl.

Ob.

Cl. I (A)

Fg. II

Cr. I, II (F)

V. I

V. II

Vle

Vc. solo

Vc. altri

Cb.

I solo

dolce

pp

I

II

pp

I

dolce

pp

I

pp

solo

dolce

pp

I

dolce

1)

例 12-19

柴科夫斯基：《降b小调钢琴协奏曲》（I）

The musical score for Example 12-19 is divided into two systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Cr.), Piano, and a group of strings (Archi). The second system includes parts for Flute I (Fl. I.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Cr.), and another group of strings (Archi). The score features various musical notations including dynamics (p, ppp, cresc.), articulation (accents, slurs), and performance instructions (senza sord., cresc. poco a poco). A rehearsal mark '300' is present in the second system.

例 12-20

杜 卡：《小巫婆》

Vif ♩ = 128 rythme ternaire

Picc. *dim.* *pp*

Fl. *dim.* *pp*

Ob. ^{a2} *dim.* *pp*

Cl. *dim.* *pp*

Cl.b. *dim.* *pp* *p*

Fag. I. II *dim.* *pp* ^{a2} *p*

C.fag. *p*

Piat. *pp*

Archi *dim.* *pp* *arco* *p*

pizz. *p*

Cl.b.

C.fag.

Cor.

mp bien marqué

mp bien marqué

Timp.

pp

Piat.

pp

Archi

arco

p

arco

p

p

p

p

pp

pp

p

p

例 12-21

施咏康：交响诗《黄鹤的故事》

Poco accelerando **Allargando**

Fl. ¹⁷⁰

VI. I **Poco accelerando** **Allargando**

VI. II

Vle.

Vc.

Cl. ¹⁷⁵ ¹⁶ **A tempo** *1 solo*

Cor. *mp*

Timp. *mutu Gis in A₄ (in H), E in D*

VI. I **A tempo**

VI. II *pizz. div.* *mf*

Vle. *pizz. div.* *mf*

Vc. *pizz.* *mp*

Cb. *pizz.* *mp*

180

185

I solo

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Timp.

Vl. I

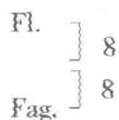
Vl. II

Vla.

Vc.

Cb.

的效果是幻想性的，采用了跳过一个音组的双八度旋律：



每次变换伴奏和弦时都加进竖琴的色彩强调，更增加了它的幻想效果。无疑这是两个不同性格的人的谈话。（见例 12-22）

一般说来，对句应放在下方音区的弦乐，答句放在上方音区的管乐，特别是抒情性的音乐更应如此。然而这里我们举一段相反的例子，普罗科菲耶夫的《古典交响曲》，对句在管乐（Fl.），答句在弦乐（VL.），无疑这是为了要加深答句的印象，增加答句的感情。（见例 12-23）

用混合音色与单一音色的对答结构较少见，因为这种配器形式实际上同呼应极相像，容易造成减弱感觉。参看下例首句旋律用弦乐与木管的混合音色，接着由木管回答，然后转向独奏。这样，在浓度上逐渐变得单薄，给人一种边讲边离开印象，此例有一特殊手法，即独奏小提琴在不同调上用同样旋律进入，有点像三人对答。（见例 12-24）

下面一例对答的两个材料不仅都用混合音色，而且用得比较浓厚、强烈。这样，对答的性格就显得不怎么突出，形成音响与色调的对照。这一例子是运用同一材料不同写法的对答，作者在答句加进节奏强烈的小号和装饰性的上行音阶，显然是加强答句的情绪。（见例 12-25）

例 12-22

雷斯皮基：交响诗《罗马的松树》

[illegible]

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The staves are labeled as follows from top to bottom:

- Fl.** (Flute): Features a melodic line with a first ending bracket labeled 'I' and a tempo change to *Più mosso* (♩ = 60).
- Fag.** (Bassoon): Mirrors the flute's melodic line with a first ending bracket labeled 'I'.
- Tr-ba(C)** (Trumpet in C): Includes a section marked '(Interna)' and a tempo change to *(in più lontano possibile)* with a dynamic of *f ma dolce ed espressiva*.
- P-tim** (Percussion - Timpani): Shows rhythmic patterns with a 6/4 time signature.
- Arpa** (Harp): Features arpeggiated chords with a *dim.* (diminuendo) marking.
- VI. I** (Violins I): Includes a *div.* (divisi) marking and a *pp* (pianissimo) dynamic.
- VI. II** (Violins II): Includes a *div.* marking, a *dim.* marking, and a *pp* dynamic.
- Vle** (Viola): Includes a *div.* marking and a *pp* dynamic.
- Vc.** (Violoncello): Includes a *div.* marking and a *pp* dynamic.
- Cb.** (Contrabass): Includes a *div.* marking and a *pp* dynamic.

Throughout the score, various musical notations are used, including notes, rests, slurs, and dynamic markings such as *dim.* and *pp*. The tempo changes are clearly indicated with text and metronome markings.

例 12-23

普罗科菲耶夫：《古典交响曲》(IV)

Molto vivace ($\text{♩} = 152$)

Fl. mp scherzando a_2

Ob.

Cl. ff a_2

Fag. f a_2

Trbe. f

Cor. f a_2

Timp. mf pp

VI. I dim. f p pp

VI. II dim. f p pp v pp p 3

Vle. dim. f p pp p v

Vc. ff dim. f mp pp pizz. p

Cb. div. f

Musical score for "The Swan" by Camille Saint-Saëns. The score is in G major and 3/4 time. It includes staves for the piano (right hand and left hand) and the orchestra (strings and woodwinds). The piano part is marked *pp scherzando* and the orchestra part is marked *f subito*.

例 12-24

卡巴列夫斯基：《小提琴协奏曲》(III)

Vivace gioioso (♩=100)

Ob. *f* *mf*

Cl. *f* *mf*

Fag. *f* *mf*

Cor. *f*

Trba. *f*

VI. solo

Archi *f* *mf* *pizz.*

Ob. *mp*

Cl. *mp*

Trba. *mp*

VI. solo *mf tranquillo*

Vc. *mp*

Cb. *mp*

例 12-25

雷斯皮基：交响诗《罗马的松林》

[6] Più vivo (♩ = 112)

Fl.

Ob.

Cl. in E

Cl. in B

Fag.

Cor.

Tr. in C

Arpa

P. no

[6] Più vivo (♩ = 112)

VI. I

VI. II

Vle

Ve.

Cb.

第三节 回声结构

所谓“回声”，顾名思义是指返回之声，从自然现象来观察，这种反射声波是非常普遍的，如在山谷间大吼一声，即有依次出现的许多反射声波，即回声，在宽敞的大厅里轻轻说话都能听出回声。在音乐作品中，凡运用任何一种能造成这种效果的方法都属回声范围，是非常有效的一种手法。

管弦乐作品中回声结构是在这样的情况下形成的：同样材料的一个短句重复出现，第二次比前一次的发声应较弱、较轻，即造成回声效果，给人一种视觉形象——距离感，但有一点需要注意，第二次出现的乐器必须采用相似的音色或相同的音色；同样，在力度方面，第二次应比第一次弱很多。假如重复出现的这个短句，没有鲜明的力度对比，或者音色区别不大都不能形成回声感觉，这一点必须注意。列举几种情况，如圆号演奏的短句，第一次用强的开放音，第二次用弱的阻塞音放在同一音区（相似）；又，圆号第一次用开放音强奏，接着用同一乐器也用开放音再吹一次，但力度改用弱奏（相同）；又如，小号演奏第一个短句用强奏，长笛演奏第二个短句在高八度用弱奏（相似）。一般说来，用另一种相似音色在高八度弱奏重复一次都可能像回声。下面略举数例说明之。

1. 相同乐器上构成的回声结构

例 12-26 由 I、III 圆号在同一音区各奏一遍，第一次第一圆号用开放音以 **ff** 演奏，而第二次第三圆号加弱音器以 **pp** 力度演奏，完全是回声的效果。（见例 12-26）

例 12-26

费·格罗菲：管弦乐《大峡谷》组曲（IV）

Moderato (♩ = 88)

4 Cor. (F)

ff

sfz

pp

sfz

Con sord.

ord.

IV Ord.

II Ord.

III Con sord.

IV Con sord.

接着是例 12-27，同样的配器手法，圆号声部是地道的回声结构。注意回声句插入

A 调单簧管的最低音($\sharp c$)的色彩作用。这里还想顺便提及一句:英国管与圆号的两种音色对比并列,非常像对答结构(两个4小节的对答),答句属回声结构写法,给人一种有气无力的印象。(见例12-27)

2. 不同乐器上构成的回声结构

铜管乐器组演奏回声结构最相像、最有效果,因为加弱音器的铜管乐器有一种自然而朦胧的远距离感觉,并带有一种金属声,这种特点始终给人以幻想印象,不论圆号或小号都很好。因此,一种铜管乐器奏自然音,另一种铜管乐器重复奏关闭音(阻塞音或加弱音器),都有回声效果,例12-28中,长号演奏响亮的(*forza*)自然音,另一种乐器——小号奏关闭音(*con sord.*),这个片段因为动机节奏紧凑,进行急速,而具有一种幻想效果。(见例12-28)

另一例《罗马的节日》中看到小号与圆号组成回声结构,圆号较小号低小二度。(见例12-29)

从上述数例中我们看到一种现象,模仿的变音色的回声句可以在同音位重复,也可在高八度重复,或者在其他音程的音位上重复,但有一条原则,即进行的方向、节奏,以及两句线条都应基本一致(回声句句尾可略作变化),不然就没有回声效果。

例 12-27

里姆斯基-科萨科夫：管弦乐《西班牙随想曲》(II)

E Poco meno mosso (♩ = 88)

Fl.

C.l.

Cl.

I II
(F)

Solo
dolce

Solo
mf (ouvert)
p (bouche)

a 2

Archi

pp
pp
pp
pp
arco
pp

C.l.

Cl.
(A)

Gr. I II
(F)

a 2

Archi

例 12-28

里姆斯基-科萨科夫：管弦乐《舍赫拉查达》（II）

Dallegro molto (♩ = 144) **Molto moderato**
Regit

Ob.
Fag.
Cor. III
(F)
Trba.
(B)
Tbn.
e
Tuba
Archi

dim.
dim.
(bouché)
Solo ad lib. con sord.
mf
lunga
con forza
sf dim.
p
trém.
arco
dim.
trém.
dim.
arco
sf dim.
dim.
arco
sf dim.
sf dim.
p
morendo
morendo
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.
p

Tempo giusto
Allegro molto ♩ = 144

Fl. Soli *lunga*

Fl. *p perd.*

Ob.

Fag. *f risoluto* *dim.*

Cor.

Trba.

Trbn. e Tuba *f* *dim.*

Archi *arco risoluto* *dim.*

pp *f* *dim.*

例 12-29

雷斯皮基：管弦乐《罗马的节日》(Ⅲ)

Allegro gioioso (♩=144)

The musical score is arranged in three systems. The first system includes Picc., FL., Ob., CL., Fag., and C-fag. The second system includes Cor., Tr-be, and Timp. The third system includes V-ni I, V-ni II, V-la, V-c, and C-b. The score features various musical notations such as dynamics (p, pp, f, dim.), articulation (acc., stacc., pizz.), and performance instructions (I con sord., III con sord., rall.). Specific instrument changes are noted, such as 'Cl. in B muta in A' and 'Tr-be in B muta in A'. The tempo is marked 'Allegro gioioso' with a metronome marking of 144 quarter notes per minute.

第十三章 乐队全奏

第一节 全奏的概念、目的、意义

全奏一般指乐队中同时运用全部乐器演奏（或省略某些乐器或一个基本组），其规模的概念随乐队编制的大小而不同，如三管编制、双管编制、小型编制等。全奏的含义不仅指全部乐器演奏，还指乐队陈述的某种结构形式，它的各种类型的写法是音乐发展的有力手段。

根据乐曲发展的要求，内容的需要，以及在曲式中的作用，全奏可分为3种规模：

（1）大型全奏——以全乐队的规模呈示，一般包括3个基本组的全部乐器，有时也省略一些乐器，另外还加有某些色彩乐器与打击乐器，数量根据乐曲的需要而定。大型全奏的音响与音量幅度很大。

（2）小型全奏——省略一些乐器（通常省略某些发音很大的铜管乐器），规模小于大型全奏，可能包括3个乐器组，也可能包括两个乐器组，音响与音量幅度略小。如果没有小号与长号，平衡较易处理。

（3）分组全奏——单一组的全部乐器，纯音色呈示，表现出有个性的色彩，规模更小，可用于任何场合。一般不认为是全奏。

不同类型全奏的运用，是为使音乐得到不同程度的起伏，获得音乐发展中各阶段的高点（小高潮）与全曲的高潮。应该有目的地运用大规模的全奏，适当节制，滥用或多用全奏会减弱高潮的力量。

全奏的运用有两个目的：

（1）作为作品的高潮或造成音响对比。通常以 *f* 或 *ff* 的音响力度表现。作为高潮的目的，常是戏剧性的效果；作为音响对比的目的，常是风俗性的效果。这两种全奏是乐队中最常见的。

（2）作为作品的某种色彩或某种特殊内容要求。通常以 *p* 或 *pp* 的音响力度表现，得到神秘的童话式的音响效果。这种全奏略少见于上述强的全奏。

总的说,全奏有3种性质,即强有力的全奏——光辉的、锐利的全奏——戏剧性的、柔和的全奏——抒情性的。根据音乐特性运用于各种不同场合与要求。全奏的特性还取决于和声的性质。

良好的全奏要求有一个平衡的音响,平衡的求得靠纵向和弦的布置与音区的位置。在完整的双管编制的乐队中,由于小号与长号的音响很强大(这两种乐器常能左右整个乐队音响),因此需要很好地注意这两种乐器的运用,在小型乐队或不完整乐队中,如果没有小号与长号,那么只需注意音区位置与声部进行,以及一般的平衡原则。

写作全奏常常涉及的音区很宽,特别是大型全奏,需注意高、中、低3个音区的处理:

(1)在乐队中间音区有一个结实饱满的和声内容对全奏是极为重要的。乐队中音区的和弦音应该是完整的,不能省略,且需要用密集的和声位置,特别对铜管组来说更需要遵循这条原则,因为铜管组在全奏时通常总是在乐队中音区担任和声基础的任务。

(2)低音区的作用是保证全奏音响的厚度。大的全奏在一般情况下总是需要有一丰厚的低音作为基础,就像大楼要求有稳固的地基一样。所以全奏的低声部总是以八度进行作为它的基本形式(中间不夹音),并加以多种乐器重复。较低音区和弦音的排列应该用较宽的音程,不使其产生任何浑浊的印象。

(3)高音区为巩固和稳定全奏的音响也起很大作用,因为低音区与中音区产生的谐音在低音区需要得到支持,使发音明朗与稳定,尤其是光辉的全奏更要求在低音区有这种支持。因此,高音区的主要声部常用八度重叠。高音区的和弦音可以用开放位置。

此外,强大的全奏要求每件乐器都在自己最合适的音区演奏(特别在乐队的中音区要注意这一点),才能发挥它的最有效果的音响。当然,这只是一般的原则,如有时为获得锐利而紧张的音响,可用乐器发音尖锐的音区。

写作全奏的次序:首先布置铜管组,其次木管组,最后加上弦乐,这是从它们的发音力量考虑的,仅仅铜管一组的全奏就能达到强大的音量,因此这一组要求配置得较完整。而木管组,甚至加上圆号的全奏,即使标以非常强的力度,其发音也不会是很强大的,但与铜管组相结合时情况就两样了,得到了铜管的支持,力量就发挥出来了。因此,木管组与铜管组组合使用时,木管乐器就在高音区重复铜管的声部或其他因素。弦乐组在三组结合的全奏中演奏伴奏织体时仅仅起加强作用,可自由安排在发音最良好的位置上,音与音之间的距离可散开些,也可集中些,可根据作者的设想。

全奏的织体结构愈是简单,效果愈是好,因此全奏总是有许多声部是重复的。织体过分复杂的全奏不会有好的音响,反而会引起声部的杂乱,破坏其总的效果。

第二节 全奏的结构

我们在前面已经提到,全奏的织体愈是简单,效果愈是响亮悦耳。一般说来,全奏的目的就是要获得灿烂辉煌的音响,而响亮的音响配得不得法又可能减损结构的清晰度,因而清晰的结构是写作乐队全奏时应加以充分注意的一条规则。尽管全奏必须运用全乐队乐器或大部分乐器演奏,但实际上有很多的乐器是重复声部。

下面我们解析几段不同情况的例子,看其乐队全奏织体的构成方法(为了看得清楚,按乐器组把织体各声部挤压在两行谱中)。请看例 13-1(a、b、c、d、e)。

a 例,是音区布置得很宽的、强的柱式和弦全奏。主要旋律在较低音区的弦乐组;铜、木管组的柱式和弦伴奏按乐器组放在两个不同的音区——高音区与中低音区。3 组低音乐器相互重复奏低声部。

b 例,弦乐组与木管组相重复(复合音色)在高音区奏三度音程的旋律,铜管组在中音区吹节奏性的柱式和弦伴奏,低音同样用 3 个组的低音乐器,小鼓属于装饰性的效果。

c 例,按织体功能与织体性质分为 3 种,交给 3 个不同的乐器组;铜管组全组分两层奏和声性的主要旋律;木管组在高音区奏半音上行的旋律音型伴奏;弦乐组在较低音区奏另一种旋律音型伴奏(下行音阶),大管重复弦乐;这里还有另外一个线条——持续低音——由低音大管与大号吹奏,并加大鼓重复(为起到轰隆声的音响效果)。

d 例,另一种按织体功能分组的例,主要旋律布置在木管组所有的音区;弦乐组奏音阶式旋律音型伴奏;铜管乐器奏线条性和声音;乐队低音声部由低音弦乐与低音木管乐器重叠构成复合音色,低音铜管只重复骨干音。

e 例,织体各因素由 3 组乐器完整重复的混合音色全奏,各组乐器等量重复,获得均衡的音响。

下面再看一段 4 小节的音乐,分析织体各因素的安排,请看例 13-2a。

这里,头两小节与后两小节是前后两个不同的段落,根据音乐材料(引子材料与主题材料)的性质与织体结构的特点,运用两种不同的配器写法:

头两小节:(1)号角性质的和弦旋律——小号与长号演奏(主三和弦)。

(2)和声音型伴奏——第二小提琴、竖琴演奏。

(3)动态踏板和声——长笛、单簧管、大管、中提琴演奏。

(4)深沉的低音持续音——大提琴、低音提琴、定音鼓演奏。

例 13-1

里姆斯基-科萨科夫：管弦乐《舍赫拉查达》

a. $\text{♩} = 152$

木管

铜管

弦乐

肖斯塔科维奇：《第九交响曲》

b. $\text{♩} = 176$

木管

铜管

定音鼓

小鼓

弦乐

里姆斯基-科萨科夫：《萨旦王的故事》

c. $\text{♩} = 132$

木管

铜管

大鼓

弦乐

d. $\text{♩} = 96$

木管

铜管

弦乐

e. *Andante* 哈恰图良：舞剧《加雅涅》

木管

铜管

弦乐

例 13-2a

格拉祖诺夫：舞剧《雷蒙达》

Fl. = 116
pp cresc.

Ob. I

3 Cl. (B)
II p cresc. III p cresc.

Fag.
p

I
Cor. (F)

II

Trbe (B)
p 3

3 Trba.
p 3

Timp.
pp

Arpa
p cresc.

I
VI. div. cresc.

II pp

Vle.
div. pp cresc.

Ve.
pp

Ch.
div. pp

The musical score is written for a string quartet, consisting of four staves. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The notation includes various musical elements:

- Staff 1 (Violin I):** Features a half note G2, a half rest, and a half note G2. Dynamics include *mf* and *mf*. A slur covers the first two measures.
- Staff 2 (Violin II):** Features a half note G2, a half rest, and a half note G2. Dynamics include *mf* and *mf*. A slur covers the first two measures.
- Staff 3 (Viola):** Features a half note G2, a half rest, and a half note G2. Dynamics include *mf* and *mf*. A slur covers the first two measures.
- Staff 4 (Cello):** Features a half note G2, a half rest, and a half note G2. Dynamics include *mf* and *mf*. A slur covers the first two measures.
- Staff 5 (Violin I):** Features a half note G2, a half rest, and a half note G2. Dynamics include *p* and *mp dolce*. A slur covers the first two measures.
- Staff 6 (Violin II):** Features a half note G2, a half rest, and a half note G2. Dynamics include *p* and *mf*. A slur covers the first two measures.
- Staff 7 (Viola):** Features a half note G2, a half rest, and a half note G2. Dynamics include *pp* and *mf*. A slur covers the first two measures.
- Staff 8 (Cello):** Features a half note G2, a half rest, and a half note G2. Dynamics include *pp* and *mf*. A slur covers the first two measures.
- Staff 9 (Violin I):** Features a half note G2, a half rest, and a half note G2. Dynamics include *mf dolce* and *mf*. A slur covers the first two measures.
- Staff 10 (Violin II):** Features a half note G2, a half rest, and a half note G2. Dynamics include *mf* and *mf*. A slur covers the first two measures.
- Staff 11 (Viola):** Features a half note G2, a half rest, and a half note G2. Dynamics include *mf* and *mf*. A slur covers the first two measures.
- Staff 12 (Cello):** Features a half note G2, a half rest, and a half note G2. Dynamics include *div.* and *dolce*. A slur covers the first two measures.

以上这些织体形式都关系到乐器的演奏技术。

后两小节:(1)主要旋律——第一小提琴、第一单簧管演奏。接主题的模仿旋律交给圆号加大提琴演奏。

(2)和声音型伴奏——第二小提琴、中提琴、竖琴演奏。

(3)丰满的和声踏板音——木管乐器加圆号。

(4)持续低音(前面继续下来)——大提琴、低音提琴演奏。

这段音乐按织体功能的划分,归纳为4种因素,请看同一例的缩谱例13-2b。

从上面数例中我们已经看到全奏结构的一般规律。下面将详细分析这些结构的类型。

第三节 全奏的类型

全奏按其织体分布的形式与乐器重复的方法,大致可以分为复合音色的全奏(其中又可分同节奏的复合音色与不同节奏的复合音色两种)、分组音色的全奏、有对比旋律的全奏、有流动背景的全奏4类。

乐队全奏经常涉及3个乐器组的所有音区,因此对全奏的音区处理要特别当心,不要造成堆砌,也不要造成“空虚”,更要注意声部的有条不紊。

1. 复合音色全奏

(1)相同节奏的复合音色全奏。这种全奏形式,伴奏的节奏与旋律的节奏基本相同,织体各声部以和弦式的平行进行为基础,3组乐器以声部的完整重复构成混合音色,即每个乐器组都应布置成完整的和弦排列,基本上和弦音一个也不能缺少(当然这只是一般的原则,实际作品中木管与弦乐常遇到省略某个和弦音),使合奏的音响均匀而厚实。假如各组抽出来单独演奏,它们的发音也能得到匀称良好的和声效果。那么组合在一起肯定也是良好的,这种全奏发音雄厚有力,但色彩特点不强。

如果要求发音强烈、光辉,可把木管乐器放在铜管乐器上方(高音区),如果要求发音柔和、浓厚,可把木管乐器放在稍低的音区,同度重叠在铜管声部,但这样就失去了音色的光彩。弦乐根据具体情况可布置得散开些或集中些,在和弦结合中,可以运用双弦或三弦,甚至四弦演奏(低音乐器除外),互相布置在较宽的音域中。竖琴同样可以布置在比较散开的音域中,运用分解和弦或柱式和弦的形式。至于打击乐器,根据节奏特点,强调和弦或强调尾音,或强调 *cresc.*。

总的说,这种全奏要求良好的和声排列,有时完整的和弦排列放在铜管组,因为铜管发音很饱满,而木管或弦乐有更多声部强调旋律,使旋律声部更为突出。

例 13-2b

格拉祖诺夫：《雷蒙达》

b) $\text{♩} = 116$

动态踏板音

和声性旋律

和声型

低音持续音

The first system of music consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats and a tempo marking of quarter note = 116. It contains a melody with a *pp* dynamic and a *cresc.* marking. The second staff is a bass clef with a *pp* dynamic. The third staff is a treble clef with a *pp* dynamic and a *cresc.* marking. The fourth staff is a bass clef with a *pp* dynamic and a *cresc.* marking. The system ends with a double bar line.

The second system of music consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats. It contains a melody with a *mf* dynamic. The second staff is a bass clef with a *pp* dynamic and a *cresc.* marking. The third staff is a treble clef with a *mp* dynamic. The fourth staff is a bass clef with a *mf* dynamic. The system ends with a double bar line.

下面请看例 13-3, 织体各因素是以同一节奏构成的全奏。铜管组与弦乐组虽没有严格的重复, 但织体各因素是齐全的, 木管乐器组除了大管重复低音外, 其余全部加强旋律, 这是一段浓厚的全奏。(见例 13-3)

接着一例也是同节奏的全奏, 从第 5 小节起铜管组布置成完整的和弦, 而木管组(除了低音单簧管外)与弦乐组基本上是大齐奏, 突出旋律, 到第 9 小节弦乐与铜管同时构成一完整和弦。(见例 13-4)

柴科夫斯基的《意大利随想曲》是一例较典型的同节奏复合音色全奏的例子。音区分布得较宽: 木管组、铜管组、弦乐组构成 3 层复合音色, 音响匀称平衡, E 调小号奏节奏音型, 填补空隙(旋律延长音处)。其余乐器奏逻辑重音(柱式和弦), 定音鼓、小鼓、大鼓加强节奏。(见例 13-5)

《卡门》一段与上例相似, 用了 3 组两层复合音色, 木管乐器除了大管外, 组成两层六和弦, 两支小号与两支长号演奏下面一层, 弦乐重复上面一层, 圆号与打击乐强调节奏特性(每两小节一次), 低音声部则交给大提琴、低音提琴、第二大管与第三长号。(见例 13-6)

下面两例同节奏复合音色全奏较简单, 实际是大齐奏的全奏。例 13-7 只是旋律延长时才出现铜管乐器上的一组和谐, 而例 13-8 同样是在旋律间隙处进入一组铜管乐器, 同音重复, 没有组成和弦, 只是在延长音处给一个点子。(见例 13-7、例 13-8)

(2) 不同节奏的复合音色全奏。这种全奏形式, 伴奏的节奏与旋律的节奏相互间各不相同, 但织体因素基本上采用 3 组乐器的混和音色, 有时也可能旋律取 3 组乐器混合, 伴奏用两组乐器构成, 当然也可见到只是个别线条用混合音色。它的发音性格与上述相似, 浑厚饱满。

《冬日的篝火》一例中, 旋律用 3 组乐器混合——上方声部小提琴与木管重复、下方声部小提琴与圆号重复; 圆舞曲伴奏也用 3 组乐器混合, 但单簧管从正拍进入, 并保持长时值, 以起到踏板音作用; 低音同样用 3 组乐器混合; 钢琴属于装饰性效果, 重复伴奏声部, 唯有竖琴是单独的音型, 当然也属装饰性写法。(见例 13-9)

卡巴列夫斯基《第四交响曲》一例中, 虽然织体写法变化比较多样, 但每次变化都采用 3 组乐器相互重复的混合音色。开头两小节旋律没有用铜管重复, 可能为了第二小节小号旋律出来更独特的缘故。从第 4 小节起的 5 小节音乐是比较典型的重复法, 旋律在低音区采用八度(两层), 用 3 组乐器重复, 三度双音伴奏在乐队中音区也是两层, 同样用 3 组乐器重复, 木管的重复是加强伴奏的节奏点子, 应该提醒的是加强小节强拍的装饰性写法没有用铜管重复。根据乐器的演奏技术, 它是不适合奏这种织体的。(见例 13-10)

例 13-3

柏辽兹：管弦乐《拉科奇进行曲》

$\text{♩} = 88$
unis.

Picc.
2 Fl. *ff*

2 Ob. *a2 ff*

2 Cl. (A) *a2 ff*

2 Fag. *a2 ff*

(A)
Cor. *ff*

(D)
Tb. *ff*

(C)
Tb. *ff*

(A)
Tb. *ff*

Trbn.
Tuba *ff*

Timp. *ff*

Tam-tam
Triang.
Cassa
Piatti

I
Vl. *ff*

II
Vl. *ff*

Vle. *ff*

Vc.
Cb. *ff*

例 13-4

F. 阿米诺夫：管弦乐《舒尔》

Piu mosso

Picc.
Fl.
Ob.
Cor. ingl.
Cl.
Cl. b.
Fag.
Cor.
Trbe.
Trbn.
e
Tuba
Timp.
Triang.

Andante

Archi

The image displays a page of musical notation for a string quartet, consisting of five systems of staves. Each system contains four staves, representing the four parts of the quartet. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'ff'. The tempo markings 'Moderato con moto', 'meno mosso', and 'rit. molto' are visible at the bottom of the page.

Cl.

Cl. b.

Fag.

Cor.

T-be

例 13-5

柴科夫斯基：《意大利随想曲》

Allegro moderato (♩=144) a2

Fl.

Ob.

C. l.

Cl.

Fg.

Cr.

Pst.

Trb.

Trbn. e Tb.

Tpt.

Tuo

G. o.

A.

Allegro moderato (♩=144) div.

Archi

This page of musical notation is for a string orchestra, specifically focusing on the first and second violins, violas, cellos, and double basses. The notation is arranged in four systems, each containing five staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The first system includes a dynamic marking of mf (mezzo-forte) and a tempo marking of $allegro$. The notation features a variety of musical elements: whole notes, half notes, quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, often grouped with beams. There are also rests, slurs, and ties. The second system includes a triplet marking (3) over a group of notes. The third system includes a dynamic marking of f (forte). The fourth system includes a dynamic marking of mf and a tempo marking of $allegro$. The notation is written in a clear, professional style, typical of a musical score.

例 13-6

比 才：歌剧《卡门》

$\text{♩} = 80$

Picc.
Fl.

Ob.

Cl.(A)

Fag.

I II

4Cor.(F)

III IV

Trbe A

3Trbn.

Timp.

Trgl.

Tbrn.

I

VL

II

Vla.

Vc.
Cb.

ff

例 13-7

普契尼：歌剧《蝴蝶夫人》

$\text{♩} = 88$

3Fl. ff a_3

Ob. ff

C.ingl. ff

Cl. (A) ff

Cl.b. (A) ff

Fag. ff a_2

4Cor. (F) ff a_2 a_4 a_4 a_2

3Trbe (A) ff a_3 a_2 a_3 a_3

3Trbn. Tuba ff a_3 a_3 a_3

Timp. ff

Piatt. ff

VL I ff $unis.$

VL II ff

Vle. ff

Vc. Cb. ff

例 13-8

F. 阿米诺夫：管弦乐《舒尔》

Moderato assai

Picc.

Fl.

Ob.

Cor. i.

Cl.

Cl. b.

Fag.

Cor.

T-be

T-ni
e

Tuba

Timp.

Triang.

Moderato assai

Archi

univ. arco

arco

univ. arco

例 13-9

普罗科菲耶夫：管弦乐组曲《冬日的篝火》(Ⅲ)

Tempo di valse

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Trbe.

I II

Cor.

III IV

Trbn.

Tuba.

Timp.

Piat.

Pf.

Arp.

Archi

a2

mf

mp

This image shows a page of musical notation, likely a piano score. It consists of multiple staves, each containing musical notes, rests, and other notation. The notation is written in a standard musical staff format. There are several instances of the word "cresc." (crescendo) and "f" (forte) written below the staves, indicating changes in volume. The music appears to be in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The overall layout is typical of a printed musical score.

例 13-10

卡巴列夫斯基：《第四交响曲》（Ⅱ）

The musical score is arranged in two systems of staves. The top system includes staves for strings (violins, violas, cellos, and double basses) and woodwinds (flutes, oboes, and bassoons). The bottom system includes staves for brass (trumpets, trombones, and tubas/euphoniums) and percussion (timpani, snare drum, and cymbals). The score is marked with various dynamics and performance instructions:

- ritenuto molto**: Marked at the beginning of the first system and the start of the second system.
- pp** (pianissimo): Marked in the first system, indicating a very soft dynamic.
- pp dolce**: Marked in the first system, indicating a very soft and sweet dynamic.
- ff** (fortissimo): Marked in the second system, indicating a very loud dynamic.
- sol** (solo): Marked in the second system, indicating a solo performance.
- gliss.** (glissando): Marked in the second system, indicating a glissando effect.
- Arpa**: Marked in the second system, indicating the harp.
- P-no** (Piano): Marked in the second system, indicating the piano.
- Sil.** (Silence): Marked in the second system, indicating a moment of silence.

例 13-11 较简单, 两种织体: 和弦进行的旋律采用 3 组乐器, 鲍莱罗伴奏节奏采用 3 组乐器重复 (铜管组伴奏的和弦音不全), 另外还有打点式的柱式和弦, 音区布置得很宽, 因为乐曲已经快结束, 到达最高潮。(见例 13-11a、b)

这一类型的全奏再举一段较复杂的例——舞剧《灰姑娘》中的片段。需要指明的是, 织体各因素的重复方法较自由, 并非贯穿始终, 而随着音响起落, 经常更迭重复的声部, 但基本声部不变。避免烦琐的叙述, 读者自己去寻找重复声部的变换规律与前后的关系。(见例 13-12)

2. 分组音色全奏

根据音乐织体的功能, 划分为不同的结构, 采用分组音色乐器来演奏。这种全奏由于对比音色的缘故, 使不同织体因素的线条更为突出, 色彩更为鲜明。常见的组合形式是: 旋律在弦乐组与木管组 (或一部分木管乐器), 和声伴奏在铜管组 (或有一部分木管乐器参加); 或者旋律在弦乐组, 伴奏在木管组与铜管组; 或者旋律在铜管组。伴奏在木管组与弦乐组, 尤其当旋律在中音区时常采用这种形式。也可能每个乐器组都是独立的音乐材料, 相互对照。所有这些类型的全奏都可能有打击乐参加, 增强其音响或节奏点, 这种全奏的伴奏形式可能性是非常多样的, 随音乐要求而不同。

伴奏织体的和声本身仍然要求平衡良好, 而与旋律的关系方面, 由于对比音色的缘故, 处理时可较自由, 只要注意到相互间的音响协调一致就行了。低声部要求有 3 组乐器的重复。

如果旋律在低音区, 而伴奏在上面, 那么这一旋律要求有更多的乐器来演奏 (混合音色)。圆号、中提琴如可能也可参加这一行列, 长号加入低音区演奏旋律须看其旋律的性质与进行, 如果长号不适宜演奏, 那么可奏该旋律一些重要的音 (即简化重复), 加强其旋律的节奏轮廓。

现在我们分为几种情况看些例子:

(1) 弦乐奏主题, 铜管 + 木管奏伴奏 (长笛可能参加弦乐组奏旋律)。相互间音色截然不同, 能使弦乐器演奏的旋律突出, 这时伴奏通常是节奏性的。在例 13-13 中, 前 6 小节长笛、单簧管、英国管参加奏旋律, 以后只有长笛继续奏旋律, 铜木管奏节奏强烈的伴奏, 另外还有多件打击乐加强其气势与节奏点。这段音乐织体简单、音响雄壮、节奏清晰。(见例 13-13)

拉赫玛尼诺夫《第二交响曲》中一段音乐是非常激动的抒情性的全奏, 抒情的旋律在四部弦乐, 音区布置很宽, 铜木管全部担任伴奏。这里请注意两点: 其一, 3 支小号和 1 支短笛当音响达到高点时才加进来, 小号在低八度重复 3 支双簧管声部, 短笛在高八度重复长笛声部, 这里小号加强音响, 长笛加宽音区, 高点一过小号与短笛即刻收住。这样, 音响起伏较大, 小号与长笛帮助了情绪的起落。其二, 较低音区木管完整的长时

例 13-11

拉威尔：管弦乐《鲍莱罗》

a (缩谱) 8

Picc.
3 Fl.

Ob.
Cl.

Sax. S.
T.

C.b
Fag.
C.fag.

4 Cor. (F)

4 Tr-be (C)
e Tr-ne I

2 Tr-no
e Tuba

Timp.

Tamb.

Arpa

V-ni I
div. a 4

V-ni II
div. a 2

V-le
div. a 2

V. - c.
div. a 2

C. - b.
div. a 2

b (原谱)

pte Fl.

1^{re}

Fl.

2^e

Hautb.

1^{re}

2^e

Clar.

1^{re}

2^e

Cl. b.

Bass.

C-b.

Sax.

T.

Cors.

en Re

Tromp.

en Ut

1^{er} Trb.

2^e Trb.

3^e Trb.

Tuba

Timb.

Tamb.

Harpe

1^{re} Viol.

2^e Viol.

Altos

Violon.

C-b.

18

18

例 13-12

普罗科菲耶夫：舞剧《灰姑娘》（第二幕）

Poco più animato

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Cl. b.

Fag.

C-fag.

Tr-be

Cor.

Tr-ni e Tuba

Timp.

Gr. c.

Arpa

Piano

Poco più animato

Archi

cresc.

f

p

div.

con sord.

II. III con sord. a2

unite.

This page of musical score is for a string orchestra, consisting of five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system features a treble and bass staff with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The second system includes a treble staff with a key signature of one sharp and a time signature of 4/4, and a bass staff with a key signature of one sharp and a time signature of 4/4. The third system includes a treble staff with a key signature of one sharp and a time signature of 4/4, and a bass staff with a key signature of one sharp and a time signature of 4/4. The fourth system includes a treble staff with a key signature of one sharp and a time signature of 4/4, and a bass staff with a key signature of one sharp and a time signature of 4/4. The fifth system includes a treble staff with a key signature of one sharp and a time signature of 4/4, and a bass staff with a key signature of one sharp and a time signature of 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics include *mf* (mezzo-forte), *ff* (fortissimo), and *pp* (pianissimo). The tempo markings include *craso.* (crescendo) and *pp* (pianissimo). The score also includes a section marked *III senza sord.* (III without mutes). The page number 564 is located at the bottom left.

例 13-13

柴科夫斯基：管弦乐《意大利随想曲》

Presto (♩ = 192)

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for the following instruments:

- I, II Fl.
- III Fl.
- Ob.
- C. I.
- Cl.
- Fg.
- Cr.
- Pst.
- Trb.
- Trbn. e Tb.
- Tp.
- Tao
- P.
- G.o.
- A.

The second system includes staves for the strings, labeled "Arch.", with four staves for Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Double Basses. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The tempo is marked "Presto" with a metronome indication of 192 quarter notes per minute.

This page of musical notation is for a string orchestra, consisting of 14 staves. The notation is as follows:

- Staff 1 (Violins I):** Treble clef, key signature of one sharp (F#). It begins with a dynamic marking of *a2* and contains a series of eighth-note chords.
- Staff 2 (Violins II):** Treble clef, key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth-note chords.
- Staff 3 (Violas):** Treble clef, key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth-note chords.
- Staff 4 (Violoncellos I):** Treble clef, key signature of one sharp (F#). It begins with a dynamic marking of *a2* and contains a series of eighth-note chords.
- Staff 5 (Violoncellos II):** Bass clef, key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth-note chords.
- Staff 6 (Double Basses):** Bass clef, key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth-note chords.
- Staff 7 (First Flute):** Treble clef, key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth-note chords.
- Staff 8 (Second Flute):** Treble clef, key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth-note chords.
- Staff 9 (Oboe):** Treble clef, key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth-note chords.
- Staff 10 (Clarinet in Bb):** Bass clef, key signature of one flat (Bb). It contains a series of eighth-note chords.
- Staff 11 (Bassoon):** Bass clef, key signature of one flat (Bb). It contains a series of eighth-note chords.
- Staff 12 (Double Basses):** Bass clef, key signature of one flat (Bb). It contains a series of eighth-note chords.
- Staff 13 (First Flute):** Treble clef, key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth-note chords.
- Staff 14 (Second Flute):** Treble clef, key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth-note chords.

值和弦当音响渐强时被长号所代替,木管就参加节奏伴奏的行列。从这一例子中我们看到一条全奏的原则,即乐器的进入要留有余地。(见例 13-14)

(2) 弦乐+木管奏主题,铜管奏伴奏(圆号可能参加木管组)。例 13-15 写法较简单,八度旋律由 6 支高音木管加第一、二小提琴奏出,切分节奏在铜管组,同样有打击乐加强节奏。(见例 13-15)

接着是一段戏剧性的例子,这里旋律的音区布置得很宽,除了低音提琴与大管外由全部弦乐器与全部木管乐器演奏,铜管在中音区用密集位置的和弦作为伴奏,低音用混合音色,另外还有定音鼓参加。这段音乐的音响相当强烈、刺激、富有戏剧性。(见例 13-16)

(3) 铜管奏主题,弦乐+木管奏伴奏。例 13-17 是一段柱式全奏和弦伴奏,这种全奏和弦通常把音区安排得很宽,弦乐可能运用三弦或四弦奏法,这种写法重音较明确。这里全部铜管八度齐奏主题,音响相当厚实。铜管全组大齐奏吹主题,这种配法用得并不很广泛,一般在风俗性场合可见。(见例 13-17)

接下来是同样写法的例子,属于戏剧性的性质。伴奏在弦乐与木管,和声性旋律用最响亮的乐器,即 3 支长号与 3 支小号八度重叠演奏。这段音乐是乐曲结束前全曲最高的高潮,这里同时运用了不协和和弦,因此悲剧性的色彩浓郁。(见例 13-18)

(4) 每个乐器组都奏独立的音乐材料。这里所称独立材料是指织体写法上的不同,独立的含义只是相对而言。独立性可强可弱,有时仅仅是节奏上的区别。在下面拉威尔的例中我们看到 3 组乐器演奏的不同音乐织体是这样的(从 202 起):三声部分奏的第一小提琴奏的和弦同三声部分奏的中提琴奏的和弦组成两层,中提琴一层有大管与第四圆号给予支持,这是一种织体;木管组全体(除大管外)奏另一节奏的织体(2 个八度层主题),第四小号加强音头,这是另一种织体;3 支圆号与 3 支小号同样用两层在旋律延长音处奏节奏和弦,3 支长号延留和弦重复圆号,取第二小提琴加强,这是第三种织体;低音也是 3 组乐器混用,重音在第二拍上,并有打击乐强调。请看例 13-19。

另一例的这类配器是拉赫玛尼诺夫《第二交响曲》(Tempo I 处起)。3 支小号与 2 支长号八度奏旋律;木管乐器加圆号也是两层奏切分和弦;而弦乐组同样采用两层和弦在木管组的同音位置上演奏另一种节奏,定音鼓加强节奏点子;短笛与长笛是装饰性的补充,插在木管长音处,钟琴增添色彩;低音只用弦乐与铜管的混合,没有用木管,因为音响已经基本平衡。(见例 13-20)

3. 有对比旋律的全奏

这种全奏是在上述复合音色全奏与分类音色全奏形式中加入了第二个主题(副旋律),它往往是独立对位声部与主题结合在一起相互形成对比,有时也可能是背景式的自由对位,或较次要的对比声部。这类全奏要求各线条有较大的独立性与个性,同时又

例 13-14

拉赫玛尼诺夫：《第二交响曲》（Ⅳ）

Allegro vivace (♩ = 84-92)

Picc.

Fl. I. II

I. II

Ob.

III

Cl.

CLb.

Fag.

Cor.

I. II

Tr-be

III

Tr-ni
e
Tuba

Archi

molto cantabile

molto cantabile

molto cantabile

div. molto cantabile

f

dim.

cresc.

f

This musical score is a full orchestral arrangement, likely for a symphony or concert. It features a large ensemble of instruments, including woodwinds (flutes, oboes, clarinets, bassoons), brass (trumpets, trombones, tubas), and strings (violins, violas, cellos, double basses). The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The notation is highly detailed, with many triplets, slurs, and dynamic markings. The score is divided into several systems, each containing multiple staves. The first system includes woodwinds and strings. The second system includes brass and woodwinds. The third system includes strings and woodwinds. The fourth system includes brass and woodwinds. The fifth system includes strings and woodwinds. The sixth system includes brass and woodwinds. The seventh system includes strings and woodwinds. The eighth system includes brass and woodwinds. The ninth system includes strings and woodwinds. The tenth system includes brass and woodwinds. The eleventh system includes strings and woodwinds. The twelfth system includes brass and woodwinds. The thirteenth system includes strings and woodwinds. The fourteenth system includes brass and woodwinds. The fifteenth system includes strings and woodwinds. The sixteenth system includes brass and woodwinds. The seventeenth system includes strings and woodwinds. The eighteenth system includes brass and woodwinds. The nineteenth system includes strings and woodwinds. The twentieth system includes brass and woodwinds. The twenty-first system includes strings and woodwinds. The twenty-second system includes brass and woodwinds. The twenty-third system includes strings and woodwinds. The twenty-fourth system includes brass and woodwinds. The twenty-fifth system includes strings and woodwinds. The twenty-sixth system includes brass and woodwinds. The twenty-seventh system includes strings and woodwinds. The twenty-eighth system includes brass and woodwinds. The twenty-ninth system includes strings and woodwinds. The thirtieth system includes brass and woodwinds. The thirty-first system includes strings and woodwinds. The thirty-second system includes brass and woodwinds. The thirty-third system includes strings and woodwinds. The thirty-fourth system includes brass and woodwinds. The thirty-fifth system includes strings and woodwinds. The thirty-sixth system includes brass and woodwinds. The thirty-seventh system includes strings and woodwinds. The thirty-eighth system includes brass and woodwinds. The thirty-ninth system includes strings and woodwinds. The fortieth system includes brass and woodwinds. The forty-first system includes strings and woodwinds. The forty-second system includes brass and woodwinds. The forty-third system includes strings and woodwinds. The forty-fourth system includes brass and woodwinds. The forty-fifth system includes strings and woodwinds. The forty-sixth system includes brass and woodwinds. The forty-seventh system includes strings and woodwinds. The forty-eighth system includes brass and woodwinds. The forty-ninth system includes strings and woodwinds. The fiftieth system includes brass and woodwinds. The fifty-first system includes strings and woodwinds. The fifty-second system includes brass and woodwinds. The fifty-third system includes strings and woodwinds. The fifty-fourth system includes brass and woodwinds. The fifty-fifth system includes strings and woodwinds. The fifty-sixth system includes brass and woodwinds. The fifty-seventh system includes strings and woodwinds. The fifty-eighth system includes brass and woodwinds. The fifty-ninth system includes strings and woodwinds. The sixtieth system includes brass and woodwinds. The sixty-first system includes strings and woodwinds. The sixty-second system includes brass and woodwinds. The sixty-third system includes strings and woodwinds. The sixty-fourth system includes brass and woodwinds. The sixty-fifth system includes strings and woodwinds. The sixty-sixth system includes brass and woodwinds. The sixty-seventh system includes strings and woodwinds. The sixty-eighth system includes brass and woodwinds. The sixty-ninth system includes strings and woodwinds. The seventieth system includes brass and woodwinds. The seventy-first system includes strings and woodwinds. The seventy-second system includes brass and woodwinds. The seventy-third system includes strings and woodwinds. The seventy-fourth system includes brass and woodwinds. The seventy-fifth system includes strings and woodwinds. The seventy-sixth system includes brass and woodwinds. The seventy-seventh system includes strings and woodwinds. The seventy-eighth system includes brass and woodwinds. The seventy-ninth system includes strings and woodwinds. The eightieth system includes brass and woodwinds. The eighty-first system includes strings and woodwinds. The eighty-second system includes brass and woodwinds. The eighty-third system includes strings and woodwinds. The eighty-fourth system includes brass and woodwinds. The eighty-fifth system includes strings and woodwinds. The eighty-sixth system includes brass and woodwinds. The eighty-seventh system includes strings and woodwinds. The eighty-eighth system includes brass and woodwinds. The eighty-ninth system includes strings and woodwinds. The ninetieth system includes brass and woodwinds. The ninety-first system includes strings and woodwinds. The ninety-second system includes brass and woodwinds. The ninety-third system includes strings and woodwinds. The ninety-fourth system includes brass and woodwinds. The ninety-fifth system includes strings and woodwinds. The ninety-sixth system includes brass and woodwinds. The ninety-seventh system includes strings and woodwinds. The ninety-eighth system includes brass and woodwinds. The ninety-ninth system includes strings and woodwinds. The hundredth system includes brass and woodwinds.

This page of musical notation is for a string orchestra, featuring multiple staves with complex rhythmic patterns, dynamic markings, and articulation. The notation is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The music is divided into three systems, each containing five staves. The first system includes dynamic markings such as *ff*, *dim.*, and *f*, along with articulation marks like accents and slurs. The second system includes markings for *dim.*, *f*, and *p*, with a section labeled *I. II. III.* and *IV.* indicating different parts or measures. The third system includes markings for *ff*, *dim.*, and *f*, with a *div.* marking in the bass staff. The notation is dense, with many sixteenth and thirty-second notes, and a variety of dynamic and articulation markings throughout.

例 13-15

比 才：歌剧《卡门》序曲

Allegro giocoso (♩ = 116)

Petite Flûte
 Grande Flûte
 Hautbois
 Clarinettes en La
 Bassons
 4 Cors
 en La
 en Mi
 2 Trompettes en La (Pistons)
 3 Trombones
 Timbales
 Triangle
 Cymbales et Grosse Caisse
 Harpes
 1^{re} Violons
 2^e Violons
 Altos
 Violoncelles
 Contrebasses

例 13-16

O. 塔克塔基什维里：交响诗《姆哲里》

The musical score for Example 13-16 is a full orchestral arrangement. It features the following instruments and parts:

- Fl. (Flute):** Marked with *ritenuto* and *a tempo*. Dynamic markings include *ff*.
- Picc. (Piccolo):** Marked with *ff*.
- Ob. (Oboe):** Marked with *ff*.
- Cor.ingl. (Cor Anglais):** Marked with *ff*.
- Cl. (Clarinet):** Marked with *ff*.
- CLb. (Bass Clarinet):** Marked with *ff*.
- Fag. (Bassoon):** Marked with *ff*.
- I II Cor. (Horn I & II):** Marked with *ff*.
- III IV Cor. (Horn III & IV):** Marked with *ff*.
- Trbe. I II (Trumpet I & II):** Marked with *ff*. Includes *cresc.* markings.
- Trba. III (Trumpet III):** Marked with *ff*. Includes *cresc.* markings.
- Trbn. (Trombone):** Marked with *ff*.
- Tuba:** Marked with *ff*.
- Timp. (Timpani):** Marked with *p*, *ritenuto*, *cresc. molto*, and *ff a tempo*.
- Archi (Strings):** Marked with *ff*. Includes *uniz* markings.

This page contains a musical score for a full orchestra, organized into three systems of staves. The notation is complex, featuring many beamed sixteenth and thirty-second notes, often with slurs and ties. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. Dynamics such as *f* (forte) and *div.* (divisi) are present. The score includes various musical markings like *tr* (trill), *acc.* (accents), and *div.* (divisi). The first system has a bracketed section labeled (a2) above the first staff. The second system has a bracketed section labeled (a2) above the first staff. The third system has a bracketed section labeled (a2) above the first staff. The score is written for a full orchestra, including strings, woodwinds, and brass.

例 13-17

罗忠谔：管弦乐《庆祝十三陵水库落成典礼》序曲

Picc.

Fl.

C. ingl.

Cl.

Cl. b.

Fag.

C. fag.

Cor.

Tr-be

Tr-ni

Tuba

Timp.

Tr-lo

T-ro

Cassa

Xil.

Piano

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

例 13-18

O. 塔克塔基什维里：交响诗《姆哲里》

rit. molto

Fl.

Picc.

Ob.

Cor. ingl.

Cl.

Cl. b.

Fag.

I II

Cor. III IV

Trbe. I II

Trba. III

Trbn.

Tuba

Timp.

Tamb.

Piat.

C.c.

Arp.

Sib, Dob, Re, Fag, Sol, La

rit. molto

Arch.

This page of a musical score is for a string orchestra. It features 15 staves in total, organized into three systems of five staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system contains staves for Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses. The second system includes staves for Trombones I, Trombones II, Trombones III, Trombones IV, and Euphoniums. The third system contains staves for Trombones V, Trombones VI, Trombones VII, Trombones VIII, and Euphoniums. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation is dense, with many notes and rests, and includes dynamic markings such as 'ff' (fortissimo) and 'pizz' (pizzicato). The page is numbered 576 in the bottom left corner.

musical score for a full orchestra, featuring multiple staves with various instruments and vocal parts. The score includes dynamic markings like *mf* and *f*, and performance instructions such as *muto in C, ingl.*, *muto in Cl. basso*, *ord.*, *unite*, and *div.*. The music is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature.

padiglioni in aria
padiglioni in^a aria

muto in C, ingl.
muto in Cl. basso

ord.
ord.

mf
f
f
f
f
div.

unite

例 13-19

拉威尔：管弦乐《达夫尼斯与克洛埃第二组曲》

1^{re} Fl.
 2^{de} Fl.
 Fl. en sol
 Hrb.
 Cor. A.
 3^{es} Cl.
 Cl.
 Cl. B.
 1^{er} et 2^e B^{ass}
 3^e B^{ass} C. B^{ass}
 Cors
 T^{rom}
 1^{er} et 2^e Trb.
 3^e Trb. Tuba
 Timb.
 Trg.
 Cymb.
 Tamb.
 C^{on} Cl.
 V. de B.
 1^{er} Hrp.
 2^e Hrp.
 1^{er} V^oce
 Dir.
 2^e V^oce
 Dir.
 Alt.
 Dir.
 Violon.
 Dir.
 C. B.
 Dir.

202

例 13-20

拉赫玛尼诺夫：《第二交响曲》（Ⅱ）

Tempo I Allegro molto (♩=120)

The score is written for a full orchestra. The top section includes the Piccolo, Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Cl. b.), and Bassoon (Fag.). The middle section includes Cor, Trumpet (Tr. b.), Trombone (Tr. ni), and Tuba. The bottom section includes Timpani (Timp.), Snare (T-ro), Cymbal (P-tti), and Cassa. The string section (Arch.) is at the bottom. The score is in 2/4 time, marked 'Tempo I Allegro molto (♩=120)'. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system shows the initial entry of the woodwinds and strings. The second system shows the entry of the brass and the continuation of the woodwinds and strings. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'p'.

Tempo I Allegro molto (♩=120)

Arch.

要融合得很好。

这种原则还可以扩大到伴奏形式中任何一个富有特点的音型或其他背景声部，甚至装饰性的织体中，使它们具有一定的复调含义。

对比旋律的配器要求采用鲜明的音色，特别是采用纯音色的对比能更好地突出各线条。如果乐队规模较大或配器较重，可用铜管乐器演奏对位声部与弦乐、木管演奏的主题形成鲜明有力的对比。也可把主旋律放在铜管，副旋律放在弦乐与木管形成对比。

例如下例3支小号、2支长号吹奏的动机，虽然对比旋律的意义并不强，只是一种插入性的填补空档，由于采用了对比强烈的配法，这个动机被突出了，其他写法与上述复合音色全奏相类似。（见例13-21）

在例13-22中情况相像，节奏性的对比动机由2支小号八度奏出，也是一种插入性的声部，因为主题是由3支高音布契那^①（或者3支小号）演奏的，它的音色与对比动机相近，线条就不鲜明了，但由于小号音区极高，仍能清楚地听到它的存在。其他织体：圆号与长号构成和弦，高音木管与小提琴是单线条颤音奏法的背景。（见例13-22）

幻想序曲《白毛女》一段中全奏是这样安排的：前6小节的第1、4小节是复合音色全奏，与其后轻的配法形成戏剧性的音响对照，从第7小节起，全奏中加入了低四度的3支长号的模仿声部，强有力的分奏加重音使它达到一个戏剧性的高潮，加深其悲剧性的色彩。请注意这一旋律出音处没有和声音干扰它（即没有重复音），接着模仿减去一支长号，因为音乐开始表现出自然减弱的趋势。（见例13-23）

下面一例是真正的两条旋律平行的全奏：主题旋律在木管乐器与弦乐器上演奏，平行三和弦副旋律在3支小号上演奏，音色对比强烈，个性突出。一小节一个伴奏和弦在4支圆号与长号上组合，注意它的音区低于旋律，这是因为伴奏和弦与副旋律处在同组音色的缘故。3个组的低音乐器演奏混合音色的低音，采用与伴奏和弦相同的节奏。这一例的音乐织体总共只有3种：主旋律与副旋律加断开的延留和弦伴奏。（见例13-24）

《恋歌》是一例抒情性的全奏，织体分布很清楚。旋律交给弦乐器加3支长笛与英国管，为了加强旋律音头的气势，用第一圆号重复旋律的第一个动机型。双音节奏伴奏交给双簧管与单簧管同度重复，低于它的延留和弦交给圆号与长号（节奏音型与踏板和声的组合），竖琴润色，低音也是3组乐器混合演奏。对比的副旋律在第一小号，两小节插入第二、三小号同样性质的动机一小节，属于不同乐器演奏的同一条线。铜管没有演奏其他有节奏特性的线，这样使副旋律音色与节奏都突出了。这里应该提醒一点是，第二、三小号接着重复（第5小节）第二小提琴的旋律动机（两小节），这是因为这小节旋律是前小节的反复，因而有可能在心理上由于反复缘故而被削弱。（见例13-25）

① 高音布契那（Buccina soprano）是古罗马留下来的一种类似现代小号的音键自然号。

例 13-21

罗忠镕：管弦乐《庆祝十三陵水库落成典礼》序曲

Tempo I (♩ = 180)

Picc.
Fl.
Ob.
C. ingl.
Cl.
Cl. b.
Fag.
C. fag.
Cor.
Tr-be
Tr-ni
Tuba
Timp.
Tr-lo
T-ro
P-tti
Cassa
Xil.
Piano
V-ni I
V-ni II
V-le
V-c.
C-b.

Tempo I (♩ = 180)

例 13-22

雷斯皮基：管弦乐《罗马的节日》(I)

Molto allegro ($\text{♩} = 80$)

Picc. muta in FL III

Picc.

FL

Ob.

Cl.

Fag.

C-fag.

Cor.

Tr-be

Tr-ni e Tuba

Timp.

C.

Bc. *

Archi

* Buccine (Soprani) 类似降B调小号

例 13-23

瞿维：管弦乐幻想序曲《白毛女》

Moderato rubato (♩=60)

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwinds (Piccolo, Flute, Oboe, Cor Anglais, Clarinet, Bassoon) and brass (Horn, Trumpet, Trombone, Tuba) sections are in the upper staves, while the strings (Violins I & II, Viola, Violoncello, Double Bass) are in the lower staves. The percussion section (Timpani, Tambores, Cymbals, Gong) is also present. The score is written in 2/4 time and features a variety of dynamics and articulations. The woodwinds and brass sections play a melodic line with a variety of dynamics, including *ff*, *pp*, *mb*, and *p*. The strings provide a rhythmic foundation with a variety of articulations, including *ff*, *pp*, *mb*, and *p*. The percussion section provides a rhythmic foundation with a variety of articulations, including *ff*, *pp*, *mb*, and *p*.

This page contains a handwritten musical score for a full orchestra, organized into four systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** The first system consists of six staves. The top five staves are marked with *fff* (fortississimo) in the first measure, which then changes to *f* (forte) in the second measure. The bottom staff is marked with *f* throughout. There are also markings for *tr* (trills) on some staves.
- System 2:** The second system consists of six staves. The top five staves are marked with *fff* throughout. The bottom staff is marked with *ff* (fortissimo) in the first measure, then *f* in the second measure.
- System 3:** The third system consists of six staves. The top five staves are marked with *fff* throughout. The bottom staff is marked with *f* in the first measure, then *p* (piano) in the second measure.
- System 4:** The fourth system consists of six staves. The top five staves are marked with *fff* throughout. The bottom staff is marked with *f* in the first measure, then *div.* (divisi) in the second measure, and *unir.* (unir. - unison) in the third measure.

例 13-24

肖斯塔科维奇：《第五交响曲》(IV)

Più mosso $\text{♩} = 72$

Picc.
 Fl. (a 2)
 Ob.
 CL.Picc. (Es)
 Cl.
 Fag.
 C.fag.
 I II
 Cor. (a 2)
 III IV
 Trbe. I II
 Trba. III
 Trbn.
 Tuba
 Timp.
 Piat.
 Sil.
 Archi

This page contains musical notation for a full orchestra, organized into three main systems. The notation is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first system consists of five staves: the top staff is for the Violin I, the second for Violin II, the third for the Viola, the fourth for the Violoncello, and the fifth for the Double Bass. The second system also consists of five staves: the top staff is for the Flute, the second for the Oboe, the third for the Clarinet, the fourth for the Bassoon, and the fifth for the Contrabassoon. The third system consists of three staves: the top staff is for the Trumpet, the middle for the Trombone, and the bottom for the Tuba. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings, indicating a complex orchestral arrangement.

例 13-25

S. 巴拉萨年：管弦乐组曲《七首亚美尼亚歌曲》（恋歌）

Lento

Picc.

Fl.

Ob.

Cor. ingl.

Cl. I

Cl. II

Fag. I

Fag. II

Cor. I II

Cor. III IV

Trbe. I II

Trba. III

Trbn.

Tuba

Timp.

Arp.

Tutti

Archi

tutti

This page contains a musical score for a full orchestra, organized into three systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1 (Top):** Features staves for strings (violins, violas, cellos, and double basses) and woodwinds (flutes, oboes, and bassoons). The notation includes various note values and rests.
- System 2 (Middle):** Includes staves for woodwinds (clarinets and saxophones) and brass (trumpets and trombones). The notation includes various note values and rests.
- System 3 (Bottom):** Features staves for brass (trumpets and trombones) and percussion (timpani and snare drum). The notation includes various note values and rests.

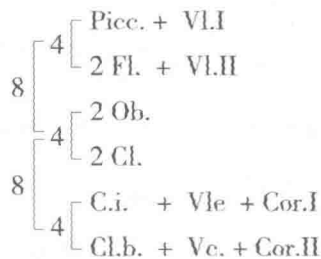
Dynamic markings such as *pizz.* (pizzicato) are visible on the bottom staves of the second and third systems.

4. 有流动背景的全奏

有流动背景的全奏的乐器组合也如同前述，一般是在复合音色全奏与分组音色全奏基础上构成的。由于音型的流速往往很快而使音乐趋于生动活泼，这类全奏中某些流动音型常常与描写性、造型性联系在一起，衬托出旋律形象的另一面。有时与戏剧性联系在一起，造成紧张的音响效果，协助主旋律一起发展，这时流动音型通常都是由弦乐器与木管乐器的组合演奏的。因乐器技术原因铜管乐器一般不演奏流动音型，只有在极少的个别场合运用，也只限在小号与圆号。

请参阅例 13-26，这是关于一群少先队员出发野营的描写，有火车的行进节拍，有急速前进的感觉，所以流动背景是一种特定形象的描写。这里流动音型是复合音色，由弦乐与木管演奏：Vl.II + Vle. + Vc. + Ob. + Cl. + Piano。主要旋律也是复合音色，由 3 组乐器音色结合：Vl.I + Picc. + Fl. + Tb. + Sil.。行进的节奏由圆号与长号先后出现。（见例 13-26）

下面是一例非常强烈的、热闹的 3 层双音流动背景，运用了全部木管乐器与全部弦乐器（除该两组低音乐器外），还有 4 支圆号交替演奏：



主题在这一雄厚强烈的背景上由 3 支小号与 2 支长号八度演奏。踏板和声在管风琴上，其他是加强声部。（见例 13-27）

同音反复的流动背景在管弦乐作品中也是常见的写法，特别是奔驰的节奏极有效果，如下例，八度同音反复的背景在第一、二小提琴加全部木管乐器（Picc. 除外），以及有节奏点子的木琴上演奏。在这个背景上出现两个旋律，主题旋律在 3 个乐器组的低音乐器上，另一和弦性质的旋律在小号与圆号上安排成平衡的两层，请看例 13-28。

柴科夫斯基的《意大利随想曲》中，运用音阶式的流动背景是为了活跃气氛，增强其动感。作曲家采用分组音色的全奏：木管组加圆号构成 3 层双音旋律（主题），弦乐组拉奏音阶式流动背景（伴奏），其他所有乐器奏每小节的节拍重音。顺便提一句，此例音乐的前段，音阶式流动背景是由拨弦形式演奏的，当然演奏速度没有本段快，因拨奏不可能达到拉奏的速度。（见例 13-29）

最后，再举一段拉威尔的舞剧组曲《达芙尼斯与克洛埃》的例子，这是一段音响华丽、色彩鲜艳的描写黎明的例子。音乐从开头发展到所举例子处，出现这段音乐的高潮（谱

例 13-26

普罗科菲耶夫：管弦乐组曲《冬日的篝火》（I）

普罗科菲耶夫：管弦乐组曲《冬日的篝火》(I)

Allegro giusto (♩=128)

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Trbe.

I II

Cor.

III IV

Trbn.

Tuba.

Timp.

Trgl.

Piat.

G.c.

Sil.

Pf.

Arp.

Archi

This page of musical notation is a score for an orchestral ensemble, likely a string quartet or a small orchestra. It consists of several systems of staves. The first system has five staves, with the top two staves containing melodic lines and the bottom three staves containing more complex, possibly contrapuntal or harmonic, lines. The second system has four staves, with the top two staves containing melodic lines and the bottom two staves containing more complex, possibly contrapuntal or harmonic, lines. The third system has two staves, with the top staff containing a melodic line and the bottom staff containing a more complex, possibly contrapuntal or harmonic, line. The fourth system has two staves, with the top staff containing a melodic line and the bottom staff containing a more complex, possibly contrapuntal or harmonic, line. The fifth system has two staves, with the top staff containing a melodic line and the bottom staff containing a more complex, possibly contrapuntal or harmonic, line. The sixth system has two staves, with the top staff containing a melodic line and the bottom staff containing a more complex, possibly contrapuntal or harmonic, line. The seventh system has two staves, with the top staff containing a melodic line and the bottom staff containing a more complex, possibly contrapuntal or harmonic, line. The eighth system has two staves, with the top staff containing a melodic line and the bottom staff containing a more complex, possibly contrapuntal or harmonic, line. The ninth system has two staves, with the top staff containing a melodic line and the bottom staff containing a more complex, possibly contrapuntal or harmonic, line. The tenth system has two staves, with the top staff containing a melodic line and the bottom staff containing a more complex, possibly contrapuntal or harmonic, line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'Pia.' and 'Gr.c.'.

例 13-27

雷斯皮基：管弦乐《罗马的节日》(I)

Allegro vivo ($\text{♩} = 100$)

Picc.

Fl.

Ob.

C. ingl.

Cl.

Cl. b.

Fag.

C-fag.

Cor.

Tr-be

Tr. ni e Tuba

Timp.

C.

T.t.

Org.

Archi

例 13-28

肖斯塔科维奇：《第五交响曲》(I)

Poco sostenuto (♩=126)

The musical score is arranged in three systems. The first system includes Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in E-flat (Cl. Picc. in Es), Clarinet in A (Cl. (A)), Bassoon (Fag.), and Contrabassoon (C.fag.). The second system includes Cor Anglais I & II (Cor. I II), Cor Anglais III & IV (Cor. III IV), Trumpet I & II (Trbe. I II), Trumpet III (Trba. III), Trombone (Trbn.), Tuba, Timpani (Timp.), Snare Drum (Trbn.), and Cymbals (Sil.). The third system is for the Strings (Archi). The score features various musical notations including notes, rests, dynamics (ff, marc., poco meno f), and articulation (a2, a3, a4, a5, a6, a7, a8, a9, a10, a11, a12, a13, a14, a15, a16, a17, a18, a19, a20, a21, a22, a23, a24, a25, a26, a27, a28, a29, a30, a31, a32, a33, a34, a35, a36, a37, a38, a39, a40, a41, a42, a43, a44, a45, a46, a47, a48, a49, a50, a51, a52, a53, a54, a55, a56, a57, a58, a59, a60, a61, a62, a63, a64, a65, a66, a67, a68, a69, a70, a71, a72, a73, a74, a75, a76, a77, a78, a79, a80, a81, a82, a83, a84, a85, a86, a87, a88, a89, a90, a91, a92, a93, a94, a95, a96, a97, a98, a99, a100, a101, a102, a103, a104, a105, a106, a107, a108, a109, a110, a111, a112, a113, a114, a115, a116, a117, a118, a119, a120, a121, a122, a123, a124, a125, a126, a127, a128, a129, a130, a131, a132, a133, a134, a135, a136, a137, a138, a139, a140, a141, a142, a143, a144, a145, a146, a147, a148, a149, a150, a151, a152, a153, a154, a155, a156, a157, a158, a159, a160, a161, a162, a163, a164, a165, a166, a167, a168, a169, a170, a171, a172, a173, a174, a175, a176, a177, a178, a179, a180, a181, a182, a183, a184, a185, a186, a187, a188, a189, a190, a191, a192, a193, a194, a195, a196, a197, a198, a199, a200, a201, a202, a203, a204, a205, a206, a207, a208, a209, a210, a211, a212, a213, a214, a215, a216, a217, a218, a219, a220, a221, a222, a223, a224, a225, a226, a227, a228, a229, a230, a231, a232, a233, a234, a235, a236, a237, a238, a239, a240, a241, a242, a243, a244, a245, a246, a247, a248, a249, a250, a251, a252, a253, a254, a255, a256, a257, a258, a259, a260, a261, a262, a263, a264, a265, a266, a267, a268, a269, a270, a271, a272, a273, a274, a275, a276, a277, a278, a279, a280, a281, a282, a283, a284, a285, a286, a287, a288, a289, a290, a291, a292, a293, a294, a295, a296, a297, a298, a299, a300, a301, a302, a303, a304, a305, a306, a307, a308, a309, a310, a311, a312, a313, a314, a315, a316, a317, a318, a319, a320, a321, a322, a323, a324, a325, a326, a327, a328, a329, a330, a331, a332, a333, a334, a335, a336, a337, a338, a339, a340, a341, a342, a343, a344, a345, a346, a347, a348, a349, a350, a351, a352, a353, a354, a355, a356, a357, a358, a359, a360, a361, a362, a363, a364, a365, a366, a367, a368, a369, a370, a371, a372, a373, a374, a375, a376, a377, a378, a379, a380, a381, a382, a383, a384, a385, a386, a387, a388, a389, a390, a391, a392, a393, a394, a395, a396, a397, a398, a399, a400, a401, a402, a403, a404, a405, a406, a407, a408, a409, a410, a411, a412, a413, a414, a415, a416, a417, a418, a419, a420, a421, a422, a423, a424, a425, a426, a427, a428, a429, a430, a431, a432, a433, a434, a435, a436, a437, a438, a439, a440, a441, a442, a443, a444, a445, a446, a447, a448, a449, a450, a451, a452, a453, a454, a455, a456, a457, a458, a459, a460, a461, a462, a463, a464, a465, a466, a467, a468, a469, a470, a471, a472, a473, a474, a475, a476, a477, a478, a479, a480, a481, a482, a483, a484, a485, a486, a487, a488, a489, a490, a491, a492, a493, a494, a495, a496, a497, a498, a499, a500, a501, a502, a503, a504, a505, a506, a507, a508, a509, a510, a511, a512, a513, a514, a515, a516, a517, a518, a519, a520, a521, a522, a523, a524, a525, a526, a527, a528, a529, a530, a531, a532, a533, a534, a535, a536, a537, a538, a539, a540, a541, a542, a543, a544, a545, a546, a547, a548, a549, a550, a551, a552, a553, a554, a555, a556, a557, a558, a559, a560, a561, a562, a563, a564, a565, a566, a567, a568, a569, a570, a571, a572, a573, a574, a575, a576, a577, a578, a579, a580, a581, a582, a583, a584, a585, a586, a587, a588, a589, a590, a591, a592, a593, a594, a595, a596, a597, a598, a599, a600, a601, a602, a603, a604, a605, a606, a607, a608, a609, a610, a611, a612, a613, a614, a615, a616, a617, a618, a619, a620, a621, a622, a623, a624, a625, a626, a627, a628, a629, a630, a631, a632, a633, a634, a635, a636, a637, a638, a639, a640, a641, a642, a643, a644, a645, a646, a647, a648, a649, a650, a651, a652, a653, a654, a655, a656, a657, a658, a659, a660, a661, a662, a663, a664, a665, a666, a667, a668, a669, a670, a671, a672, a673, a674, a675, a676, a677, a678, a679, a680, a681, a682, a683, a684, a685, a686, a687, a688, a689, a690, a691, a692, a693, a694, a695, a696, a697, a698, a699, a700, a701, a702, a703, a704, a705, a706, a707, a708, a709, a710, a711, a712, a713, a714, a715, a716, a717, a718, a719, a720, a721, a722, a723, a724, a725, a726, a727, a728, a729, a730, a731, a732, a733, a734, a735, a736, a737, a738, a739, a740, a741, a742, a743, a744, a745, a746, a747, a748, a749, a750, a751, a752, a753, a754, a755, a756, a757, a758, a759, a760, a761, a762, a763, a764, a765, a766, a767, a768, a769, a770, a771, a772, a773, a774, a775, a776, a777, a778, a779, a780, a781, a782, a783, a784, a785, a786, a787, a788, a789, a790, a791, a792, a793, a794, a795, a796, a797, a798, a799, a800, a801, a802, a803, a804, a805, a806, a807, a808, a809, a810, a811, a812, a813, a814, a815, a816, a817, a818, a819, a820, a821, a822, a823, a824, a825, a826, a827, a828, a829, a830, a831, a832, a833, a834, a835, a836, a837, a838, a839, a840, a841, a842, a843, a844, a845, a846, a847, a848, a849, a850, a851, a852, a853, a854, a855, a856, a857, a858, a859, a860, a861, a862, a863, a864, a865, a866, a867, a868, a869, a870, a871, a872, a873, a874, a875, a876, a877, a878, a879, a880, a881, a882, a883, a884, a885, a886, a887, a888, a889, a890, a891, a892, a893, a894, a895, a896, a897, a898, a899, a900, a901, a902, a903, a904, a905, a906, a907, a908, a909, a910, a911, a912, a913, a914, a915, a916, a917, a918, a919, a920, a921, a922, a923, a924, a925, a926, a927, a928, a929, a930, a931, a932, a933, a934, a935, a936, a937, a938, a939, a940, a941, a942, a943, a944, a945, a946, a947, a948, a949, a950, a951, a952, a953, a954, a955, a956, a957, a958, a959, a960, a961, a962, a963, a964, a965, a966, a967, a968, a969, a970, a971, a972, a973, a974, a975, a976, a977, a978, a979, a980, a981, a982, a983, a984, a985, a986, a987, a988, a989, a990, a991, a992, a993, a994, a995, a996, a997, a998, a999, a1000).

The musical score is arranged in four systems. The first system consists of six staves, with the top two staves marked with a first ending bracket labeled "(a2)". The second system also has six staves, with the top two marked "(a2)" and the bottom two marked "a2 soli". Dynamic markings "cresc." are placed above the third, fourth, and fifth staves. The third system begins with the instruction "Silo forte" on the first staff. The fourth system continues the orchestration with six staves. The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

例 13-29

柴科夫斯基：管弦乐《意大利随想曲》

Pochissimo più mosso (♩ = 144)

The score is arranged in systems. The first system includes I. II. Fl., III. Fl., Ob., C. I., Cl., and Fg. The second system includes Cr., Ps. I., Trb., Trbn., and Tb. The third system includes Tp., Tno., P., G. c., and Camp. The fourth system includes A. (Violins and Violas). The fifth system includes Archi (Cellos and Double Basses). The score features various musical notations such as dynamics (ff), articulation (accents), and performance instructions (arco). The key signature has two sharps (F# and C#), and the tempo is marked as 'Pochissimo più mosso' with a metronome marking of 144 quarter notes per minute.

207

例开始处)。流动背景从头开始一直未间断过,此处流动背景由四音和弦构成两层,上面一层在分奏的第二小提琴上,流动背景还有钟琴、钢片琴、两架竖琴给以加强。静态和弦在铜管组,并引进人声伴唱。(见例 13-30)

我们已从 30 个各种类型写法的例子中看到了全奏的一般面貌,其中全奏规模大小不一,音响性质也各有差别,但在音乐作品中具体怎么将各类型全奏运用在曲式的哪个部位,有待学者在大量的名家作品中去寻找答案,关键在于音响怎样有逻辑的发展。

例 13-30

拉威尔：管弦乐《达夫尼斯与克洛埃》第二组曲

(Lento $\text{♩} = 50$)

Picc.Fl.
Fl.
Fl.solo
Ob.
Cor.ingl.
P^{co}Cl.
Cl.
Cl.B.
I II
Fag.
III C.fag.
Cor.
Trbe.
Trbn. I II
Trbn. III Tuba
Timp.
Piat.
Trgl.
L.deT.
Celesta
Arp. I
Arp. II
Sop.
Contr.
Ten.
Bas.
Vl. I
Vl. II
div.
Vle.
Vc.
Cb.
div.

This page of musical notation is a score for a string orchestra, likely for a symphony or concert. It features multiple staves, each representing a different string section. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is organized into systems, with each system containing several staves. The notation is written in a standard musical notation style, with notes and rests clearly visible. The page is numbered 600 at the bottom left.

This page contains a musical score for a full orchestra, likely from a 19th-century manuscript. The score is written on multiple staves, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *dim.* (diminuendo). The notation is dense and includes many slurs and ties, indicating complex musical passages. The page is numbered 601 at the bottom right.

This page of musical score is for a string orchestra, featuring 16 staves. The notation is as follows:

- Staff 1 (Violins I):** Treble clef, key of D major. It contains a continuous eighth-note pattern.
- Staff 2 (Violins II):** Treble clef, key of D major. It contains a continuous eighth-note pattern.
- Staff 3 (Violas):** Treble clef, key of D major. It contains a continuous eighth-note pattern.
- Staff 4 (Violas):** Treble clef, key of D major. It contains a continuous eighth-note pattern.
- Staff 5 (Violas):** Treble clef, key of D major. It contains a continuous eighth-note pattern.
- Staff 6 (Violas):** Treble clef, key of D major. It contains a continuous eighth-note pattern.
- Staff 7 (Violas):** Treble clef, key of D major. It contains a continuous eighth-note pattern.
- Staff 8 (Violas):** Treble clef, key of D major. It contains a continuous eighth-note pattern.
- Staff 9 (Violas):** Treble clef, key of D major. It contains a continuous eighth-note pattern.
- Staff 10 (Violas):** Treble clef, key of D major. It contains a continuous eighth-note pattern.
- Staff 11 (Violas):** Treble clef, key of D major. It contains a continuous eighth-note pattern.
- Staff 12 (Violas):** Treble clef, key of D major. It contains a continuous eighth-note pattern.
- Staff 13 (Violas):** Treble clef, key of D major. It contains a continuous eighth-note pattern.
- Staff 14 (Violas):** Treble clef, key of D major. It contains a continuous eighth-note pattern.
- Staff 15 (Violas):** Treble clef, key of D major. It contains a continuous eighth-note pattern.
- Staff 16 (Violas):** Treble clef, key of D major. It contains a continuous eighth-note pattern.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *p*, *f*). The overall texture is dense, with multiple layers of eighth-note patterns.

This page contains a full orchestral score. The notation is spread across 18 staves, organized into systems. The key signature is two sharps (F# and C#). The score includes a variety of musical elements:

- Woodwinds:** Flutes, oboes, and bassoons are represented in the upper staves, often playing melodic lines or harmonic support.
- Brass:** Trumpets and trombones are shown in the middle staves, providing harmonic reinforcement and melodic themes.
- Strings:** Violins, violas, cellos, and double basses are in the lower staves, playing complex rhythmic patterns and sustained harmonies.
- Dynamic Markings:**
 - Unis.:** A marking indicating a unison or unified sound.
 - an 3:** A marking indicating a triplet or a specific rhythmic pattern.
- Rhythmic Complexity:** The score features many sixteenth and thirty-second notes, suggesting a fast tempo and intricate rhythmic textures.

后 记

已经出版的《管弦乐队乐器法》和本书《管弦乐队配器法》一套两卷，专为音乐学院五年制本科作曲专业、理论专业、指挥专业编写的“管弦乐法”课教材，是一部专业作曲技术教科书。

此书是我在上海音乐学院任教 28 年期间编写的教材。这套教材在十来个班级教学实践全过程中，不断修订增补、不断完善，几乎每个新班级都会有一次新修订稿。在星海音乐学院我也沿用了此套教材。有不少年轻学生都曾得益于这套教材。

早在 1961 年，文化部在北京香山召开“全国音乐院校教材会议”，本人被指定编写“管弦乐法”课教材，此后一直为出书作准备。

原计划《乐器法》出书后，接着出《配器法》，当时，由于上卷出书拖了时日，1983 年 12 月我又被从上海音乐学院调往星海音乐学院，掌管全面教学工作，在繁忙的事务中，无暇顾及整理书稿，再以后出版社方面也有人事变动，失去了联络，就这样，本书被搁置了下来。2000 年后，不少友人劝我把《管弦乐队配器法》书稿花点工夫整理出来，很多读者来信也希望能得到该书，我这才又鼓起勇气把它捡起重新整理完成。

其实配器就是作曲，是如何写作管弦乐曲，是高年级的课程，与作曲课应是相辅相成的。因此，必须按照写作管弦乐曲的作曲思维方法来思考，是二度创作。我在书中注意到了这一点，特别在谱例阐述、分析时，始终站在作曲家的创作角度来思考问题。书中所有的曲例都是某个作曲家某部乐曲中的一个短小片段，这个小片段处在整曲中的那个曲式位置，至关重要，不同的曲式位置配器写法完全不一样，这对了解配器的发展和配器的总体布局极有好处，读者若有可能去看看该首乐曲的总谱，就会一目了然的。

本书最终能和读者见面，要感谢我的许多朋友、同事、同学的关心和帮助，尤其是曾经上过我课的学生朋友们，更要感谢的是人民音乐出版社的同志，他们给了我大力的支持。

施咏康

2012 年 10 月

书名

目录

é??a 1ü?ò à??ó

Dò

μ ú ò??? 1ü?ò à??ó?Dμ?1-?ò à??÷ × é

μ ú ò??ú ?ò μ ¥ μ??ò à???é ù2?

μ ú?t?ú ?ò à???é ù2??Dμ?° é × à

μ ú èy?ú ?ò à?× é μ?o í é ù

μ ú???ú ?ò à??÷ é ù2??à?ò?Y × à

μ ú???ú ?ò à?é ù2?μ???·?

μ ú á ù?ú ?ò à?× é μ?????ó??£·?£"??

±Dy?é £?

μ ú???ú ?ò à??÷?à × à £"?Solo£?

μ ú °??ú ?ò à??÷ μ??Y × à·?·"

μ ú?t?? 1ü?ò à??ó?Dμ???1ü à??÷ × é

μ ú ò??ú ??1ü × é μ?ì?μ?

μ ú?t?ú μ ¥ ò?ò?é?ó??'o?ò?é?

μ ú èy?ú o í ?ò ó???ò?

μ ú???ú ±??ú21ò??2o??ó è???1ü ×

é

μ ú???ú ??1ü × é?~ì?D'·"?μ??????

ò μ ¥ à àD í

μ ú á ù?ú ??1ü × é?à2??á11

μ ú???ú ??1ü × é??ì?ê??á11

μ ú èy?? 1ü?ò à??ó?Dμ?í-1ü à??÷ × é

μ ú ò??ú í-1ü × é μ??ù ±?ì?μ?

μ ú?t?ú í-1ü × é μ?o í ?ò × éo?

μ ú èy?ú í-1ü × é?~ì?D'·"?μ??ù ±?ì

?μ?

?D?a 1ü?ò à??~ì??÷ ò ò??

Dò

μ ú???? 1ü?ò à??~ì??Dμ??÷ ò aDy?é

μ ú ò??ú Dy?é μ?ò??°?ì?μ?

μ ú?t?ú Dy?é μ?é?2ê

μ ú èy?ú o í é ùD?Dy?é

μ ú???ú ?à2?D?ê?μ?Dy?é

μ ú???ú ?aDy?é????à??÷?¢2????ò

???

????1 1t??í?á??è?????ó???ù?·

μ ú ò?× é?ú?Dμ???ò?à?o?ú?·× ü?×

????2 1t??í?á??è?????ó???ù?·

$\mu \acute{u} \grave{o} ? \times \acute{e} ? \acute{u} ? D \mu ??? \acute{e} \grave{u} ? ? ? ? ? \grave{e} ? \cdot \times \ddot{u} ? \times$
 $\mu \acute{u} ? ? ? ? \grave{a} ? ? \acute{o} ^\circ \acute{e} \times \grave{a}$
 $\mu \acute{u} \grave{o} ? ? \acute{u} \grave{a} ? ? \acute{o} ^\circ \acute{e} \times \grave{a} \mu ? ? \grave{u} \acute{e} ?$
 $\mu \acute{u} ? t ? \acute{u} ? \grave{a} ? ? ? ? \grave{a} a ^\circ \acute{e} \times \grave{a} D \acute{í} \mu ? \times \acute{e} o ?$
 $\mu \acute{u} \grave{e} y ? \acute{u} \grave{a} ? ? \acute{o} ^\circ \acute{e} \times \grave{a} \mu ? ' | \grave{a} \acute{í}$
 $\mu \acute{u} \acute{a} \grave{u} ? ? \grave{a} ? ? \acute{o} \grave{í} \blacksquare ^\circ ? \grave{o} ?$
 $\mu \acute{u} \grave{o} ? ? \acute{u} \times ? \acute{e} \acute{í} \grave{í} \blacksquare ^\circ ? \grave{o} ?$
 $\mu \acute{u} ? t ? \acute{u} ? \acute{o} D ? \mu ? \mu \nabla \acute{e} \grave{u} 2 ? \grave{í} \blacksquare ^\circ ? \grave{o} ?$
 $\mu \acute{u} \grave{e} y ? \acute{u} ? \acute{o} D ? \mu ? ? \grave{a} \acute{e} \grave{u} 2 ? \grave{í} \blacksquare ^\circ ? \grave{o} ?$
 $\mu \acute{u} ? ? ? \acute{u} ? ^- \grave{í} ? \grave{í} \blacksquare ^\circ ? \grave{o} ?$
 $\mu \acute{u} ? ? ? \acute{u} ? ? \acute{o} D \grave{í} \blacksquare ^\circ ? \grave{o} ? \mu ? \grave{a} ? ? \acute{o} ? ^- \grave{í} ?$
 $\mu \acute{u} ? ? ? ? 1 \ddot{u} ? \grave{o} \grave{a} ? ? ^- \grave{í} ? ? D \mu ? ' ? \grave{o} a Dy ? \acute{e} ?$

$a ? a ? \pm Dy ? \acute{e} \acute{o} ? 213 ? Dy ? \acute{e}$
 $\mu \acute{u} \grave{o} ? ? \acute{u} ? ? \pm \grave{e} \mu ? 213 ? \acute{e} \grave{u} 2 ?$
 $\mu \acute{u} ? t ? \acute{u} \acute{o} D ^\circ \acute{e} \times \grave{a} \mu ? ? \pounds \cdot ? Dy ? \acute{e}$
 $\mu \acute{u} \grave{e} y ? \acute{u} ? T ^\circ \acute{e} \times \grave{a} \mu ? ? \pounds \cdot ? \acute{e} \grave{u} 2 ?$
 $\mu \acute{u} ? ? ? \acute{u} ? \pm Dy ? \acute{e}$
 $\mu \acute{u} ? ? ? \acute{u} ? ? \grave{í} ? D ? ? \hat{e} \mu ? o \acute{í} \acute{e} \grave{u} ? \acute{a} 11$
 $\mu \acute{u} ^\circ ? ? ? 1 \ddot{u} ? \grave{o} \grave{a} ? ? ^- \grave{í} ? ? D \mu ? \mu \acute{í} \grave{o} ? ? ?$
 $\mu \acute{u} \grave{o} ? ? \acute{u} \mu \acute{í} \acute{e} \grave{u} 2 ? ? ? D D \mu ? D ? \hat{e} ?$
 $\mu \acute{u} ? t ? \acute{u} \mu \acute{í} \acute{e} \grave{u} 2 ? \mu ? ' | \grave{a} \acute{í} \cdot ? \cdot ^-$

$?? ? a \grave{a} ? ? \div \times \acute{e} o ? \mu ? ? \grave{u} \pm ? \cdot ? \cdot ^- \acute{o} ? D ? \hat{e} ?$

D ò

$\mu \acute{u} ? ? ? ? \grave{a} ? ? \div \mu ? ? ? ? ' \acute{o} ? ? ? \mu t$
 $\mu \acute{u} \grave{o} ? ? \acute{u} \acute{í} \hat{e} ? ? ? ? ? ' ^-$
 $\mu \acute{u} ? t ? \acute{u} \cdot ? \acute{í} \hat{e} ? ? ? ? ? ' ^-$
 $\mu \acute{u} \grave{e} y ? \acute{u} ? ^- ? \grave{u} ? ? ? ' ^-$
 $\mu \acute{u} \hat{e} ? ? ? ? ? ? ? \div \hat{e} ? \cdot ^- ? ? \grave{o} ? ? a ? a ? \acute{u} \times \grave{a} ? ? \mu$
 $\div \acute{o} ? ? \acute{a} 11 ? ? \mu \div$
 $\mu \acute{u} \grave{o} ? ? \acute{u} ? ? \mu \div ? \acute{u} \times \grave{a} \mu ?$
 $\mu \acute{u} ? t ? \acute{u} ? 3 D ? ? ? \mu \div \mu ? \grave{í} ? \hat{e} a \hat{e} ? \cdot ^-$
 $\mu \acute{u} \hat{e} ? \grave{o} ? ? ? ? ? ? \div \hat{e} ? \cdot ^- ? ? ? t ? a ? a \grave{a} ? ? \div \times$

a? ó

$\mu \acute{u} \hat{e} ? ? t ? ? ? ? \div \hat{e} ? \cdot ^- ? ? \grave{e} y ? a ? a o ? \acute{o} | ?$
 $\c ? ? ? ' e ? \c ? ? \acute{e} \grave{u}$
 $\mu \acute{u} \grave{o} ? ? \acute{u} o ? \acute{o} | ? \acute{a} 11$
 $\mu \acute{u} ? t ? \acute{u} ? ? ' e ? \acute{a} 11$
 $\mu \acute{u} \grave{e} y ? \acute{u} ? ? \acute{e} \grave{u} ? \acute{a} 11$
 $\mu \acute{u} \hat{e} ? \grave{e} y ? ? \grave{a} ? ? \acute{o} \grave{e} ? \times \grave{a}$
 $\mu \acute{u} \grave{o} ? ? \acute{u} \grave{e} ? \times \grave{a} \mu ? ? ? ? ? ? \c ? ? ? \mu ? ? \c \grave{o} a \grave{o}$

?

μ ú?t?ú è?× à μ??á11

μ úèy?ú è?× à μ?à àD í

oó??